

AFROLIC



LITERATURA DESIGUALDADE ENSINO

VOLUME III

Rosilda Alves Bezerra
Tânia Lima
Carmen Tindó Secco
Sávio Freitas
(orgs.)

UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

editora
CAULE DE PAPIRO®

Rosilda Alves Bezerra
Tânia Lima
Carmen Tindó Secco
Sávio Freitas
(orgs.)

AFROLIC

Literatura Desigualdade Ensino

Volume III

 editora
CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2022



2022. Rosilda Alves Bezerra - Tânia Lima – Carmen Tindó Secco – Sávio Freitas (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.

Conselho Editorial

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

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Idealização do projeto gráfico: Tânia Lima

Diagramação: Rosângela Trajano

Desenho da capa e contracapa: Laro Silva

Capista: Jonathan Gomes

Revisão: Ivanice Montezuma

Editora	<i>Rejane Andréa Matias Alvares Bay</i>
Conselho editorial	<i>Francisco Fransualdo de Azevedo</i> <i>Celso Donizete Locatel</i> <i>Evaneide Maria de Melo</i> <i>Márcia da Silva</i> <i>Alessandra Cardozo de Freitas</i> <i>Márcio Adriano de Azevedo</i> <i>José Evangelista Fagundes</i> <i>Helder Alexandre Medeiros de Macedo</i> <i>Júlio César Rosa de Araújo</i> <i>Samuel Lima</i> <i>Silvano Pereira de Araújo</i> <i>Dilma Felizardo</i>

Catálogo da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentalista:
Rosa Milena dos Santos – CRB 15/ 847.

A258

Afrolic: literatura desigualdade ensino / Rosilda Alves Bezerra... [et al.]. – Natal: Caule de Papiro, 2022.

265 p. : il.

Volume III.

Vários organizadores.

ISBN 978-65-86643-86-2 - LIVRO VIRTUAL

1. Literatura africana. 2. Cultura africana. 3. Negros. 4. Literatura brasileira. 5. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. I. Bezerra, Rosilda Alves. II. Lima, Tânia. III. Secco, Carmen Tindó. IV. Fonseca, Sávio Freitas. V. Título.

RN

CDU 821.134.3(6)



Dedicamos este terceiro tomo à Rosilda Alves Bezerra e às mais de 600 mil vítimas da pandemia Covid-19 no Brasil.



aqui
estou eu fora de mim
[...]
fora de tudo
[...]
este sem lugar do ser é o imenso
silêncio
para lá desse ponto desordem e
trevas
e noutros sítios também caindo da
altura de um tempo anterior

Ana Mafalda Leite

SUMÁRIO

LITERATURA, DESIGUALDADE E ENSINO	7
O SER, O SAGRADO E A MEMÓRIA	8
Severino Lepê Correia (Escritor)	
DO COLONIAL À PÓS-COLÔNIA EM ÁFRICA: CRÔNICA DE UMA JUVENTUDE DE LUTAS	19
Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo Socioantropólogo	
LINGUAGENS DAS MARGENS (DES)ARQUIVADAS): NÓS NÃO VAMOS ESQUECER!...26	
Maria Anória de Jesus Oliveira	
Barbara Maria de Jesus Oliveira	
MARCAS DA VIOLÊNCIA NO CONTO ‘STRESS’, DE LÍLIA MOMPLÉ FEATURES OF VIOLENCE IN ‘STRESS’ BY LILIA MOMPLÉ.....	37
Franciane Conceição da Silva	
RESISTÊNCIA E FUGA EM ‘CRIME BÁRBARO’ DE RINCON SAPIÊNCIA	48
Wellington A. dos Santos (UFES)	
Jurema Oliveira (UFES)	
O PROTAGONISMO DE IFEMELU E ESCRIVIVÊNCIA NO ROMANCE <i>AMERICANAH</i> , DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE	58
Milayne Christina Barros do Nascimento (NEPA/ UESPI)	
Elio Ferreira de Souza (NEPA / UESPI)	
ORALIDADE E ANCESTRALIDADE: UMA ANÁLISE DE ‘HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS’, DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	71
Wilany Alves Barros do Carmo	
Orientador: Elio Ferreira de Souza	
A URGÊNCIA DE LER A ESCRITA FEMININA EM ÁFRICA	81
DESPERTAR DAS VOZES FEMININAS EM NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE	82
Fernanda Oliveira da Silva (UFRJ)	
PAULINA CHIZIANE: NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA: MULHER, CULTURA E INSUBORDINAÇÃO.....	92
Maria das Dores Freire da Silva (FACESA)	
O FANTÁSTICO EM ‘O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO’, DE MIA COUTO.....	100
Marinete Luzia Francisca de Souza	
Kátia Fagundes	
A ESCRITA FEMININA NO BENIM: GISÈLE HOUNTONDI, SOPHIE ADONON E CARMEN TOUDONOU.....	109
Maysa Morais da Silva Vieira (UFPB)	
O NARRADOR BENJAMINIANO NA OBRA DE PEPETELA: ESTUDO COMPARATIVO COM AS OBRAS DE CONDÉ E LAYE	120
Renato José Galdino (UFRN)	

TERCEIRA MARGEM DE UMA VOZ INSUBMISSA	131
MEMÓRIAS CRIOULAS: A VOZ CONTADEIRA QUE VEIO DO MAR.....	132
Tânia Lima (UFRN- Profartes – UDESC)	
OXUMARÊ E O ‘ARCO DA VELHA’: NARRATIVAS IORUBÁS EM DIÁRIO DE BITTA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	146
Júlio César de Araújo Cadó Tânia Lima	
DA MEMÓRIA ANCESTRAL EM ‘O SÉTIMO JURAMENTO’, DE PAULINA CHIZIANE	156
Vichória Cristhiêne da Silva Nascimento (UFRN) Tânia Lima (UFRN/ Profartes - UDESC)	
A MEMÓRIA DAS ILHAS EM ALDA ESPÍRITO SANTO & CONCEIÇÃO LIMA	167
Nathalia Oliveira Silvestre (UFRN) Tânia Lima (UFRN – Profartes - UDESC)	
LITERATURA, INSULARIDADE E EMIGRAÇÃO EM CABO VERDE.....	176
Geni Brito (UNILAB) Simone Caputo Gomes (USP) Tânia Lima (UFRN)	
ESCRITURAS ANDAM EM CÍRCULOS: À VOLTA DO TEU PESCOÇO.....	186
Thayane Morais Tânia Lima	
A NATUREZA DO CORPO PERFORMÁTICO EM ‘BALADA DE AMOR AO VENTO’, DE PAULINA CHIZIANE.....	197
Larissa Sarmento de Almeida Celestino (UFRN) Tânia Lima (UFRN - Profartes - UDESC)	
O CORPO É POSSÍVEL: POESIA E EROTISMO EM PAULA TAVARES	206
Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN) Tânia Lima (UFRN/ Profartes – UDESC).	
SE EU PUDESSE DEDICAR ESSA HISTÓRIA.....	216
Ângela de Santa Rita (UFRN) Tânia Lima (UFRN Profartes - UDESC)	
UMA ABORDAGEM ANTIRRACISTA NO AMBIENTE ESCOLAR.....	228
Thaíses Carla Guedes Fernandes Dutra Tânia Lima (UFRN -Profartes - UDESC)	
LITERATURA AFROBRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA EM SALA DE AULA: UM PROJETO DE INTERVENÇÃO	242
Mariana Eufrasino do Nascimento (UFRN) Tânia Lima (UFRN /Profartes - UDESC)	
A TRAVESTI NEGRA NO ROMANCE HISTÓRICO AFROBRASILEIRO DE ELIANA ALVES CRUZ.....	255
Jade Mariam Carvalho Silva Vaccari Sávio Roberto Fonseca de Freitas	



LITERATURA, DESIGUALDADE E ENSINO

O SER, O SAGRADO E A MEMÓRIA

Severino Lepê Correia (Escritor)

É de opinião geral, nos estudos filosóficos, que um dos primeiros problemas acessados pela mente humana foi o problema cosmogônico. Pelas inquietações existentes até agora em relação ao para onde vamos e o que viemos fazer aqui, intui-se que perguntas sobre as origens e destino das coisas e dos entes, começaram a surgir no primeiro momento em que o ser humano adquiriu o poder da reflexão.

A busca das revelações sobre os segredos do Universo levou pessoas, culturas e gerações inteiras a um incessante perguntar, a uma criação desvairada de meios e métodos, bem como, escritos e ‘garatujas’ que pudessem acalmar a ânsia de apreender o real em sua totalidade e compreender as diversas realidades em que se situa e se contextualiza o todo.

Para justificar, fundamentar e explicar os acontecimentos e atividades que tiveram lugar num tempo primordial, tempo esse parido pelo sagrado - o ‘pai mãe’ do real e do talvez verdadeiro – aquele que ganhou o lugar de provado e comprovado, visto que, ‘até hoje o mundo existe’, surgiram os mitos. “Tudo o que sabemos acerca das recordações míticas do ‘Paraíso’ mostra-nos, pelo contrário, a imagem de uma humanidade ideal [...]” (ELIADE, 1969, p.105).

Daí vemos como o ser humano, diante de contextos aleatórios e frustrantes, apela para uma relação transcendental, procurando uma segurança e uma identificação mais firmes: se integra em grupos organizados na tentativa de se reencontrar e atingir metas valorizadas e definidas pela comunidade e aceitas por ela. Assim, a história humana e suas contingências vão sendo feitas a partir das “circunstâncias, ambientes, recursos e interações [...], porém a história não se constitui apenas de eventos, ela é o próprio desenrolar dos processos”(FOURSHEY, 2019, p.22).

E, uma vez que o começo da história da humanidade tem sua origem ligada ao continente africano, neste texto, sem querer desconhecer o sagrado na visão de outros povos, trataremos das relações e símbolos, com esse teor, dentro das comunidades africanas trazidas para o Brasil por contingências escravocratas, uma vez que continuam a fazer parte de nosso inconsciente coletivo, embora tenham travado, nos últimos tempos, uma luta ferrenha para continuarem sobrevivendo, apesar de alguns generosos acadêmicos afirmarem que “diversas tradições e linguagens religiosas sempre conviveram no Brasil, país que parece ser terra fértil para o surgimento de novas expressões religiosas e para releitura de antigas tradições de fé” (MAGALHÃES, 2008, p.8).

Entretanto, no recente governo brasileiro, os famosos ‘istas’, há muito tempo em

surdina e na espreita, foram legitimados pelos discursos da instância maior do País. Entre eles os ‘racistas’ que, apesar de se comportarem como admiradores paisagistas’, dentro e fora das instituições sociais e da academia, passaram a colocar as ‘unhas de fora’, atuando como: ‘papagaios de piratas’, admiradores do que descaracteriza sua terra e, até alguns afrodescendentes, reavivaram a chama dos ‘capitães do mato’, há muito adormecidas em seus corações laicos, para começarem a ser porta-vozes do eco colonizador, através do brandir da espada da insurgência contra as ‘práticas e os ritos ancestrais’ de povos dos quais eles próprios descendem, junto ao exército dos ‘não negros’ de várias denominações religiosas e/ou credos espirituais, abominando o sagrado que não tiver uma euroautorização.

Mas o legado, mesmo trazido à força, embora ressignificado, por aqui tomou volume e, apesar da riqueza e da pompa dos credos coloniais e da perseguição, a cosmovisão negroafricana que aqui chegou, nem sonha em desaparecer e, ultimamente, com o avanço dos movimentos sociais, principalmente do Movimento Negro, o número de estudos e estudiosos desse assunto cresce a cada dia.

O professor Fábio Leite (2008) foi um dos grandes estudiosos da questão ancestral, desaparecido em 2020 de nosso convívio terreno, fez no final dos anos 1970, uma das mais significativas pesquisas na África, sobre ‘a questão ancestral’, inclusive observando “a dimensão ancestral como dotada de concretude histórica”(LEITE, 2008, p.13). Não acho viável aprofundar tal assunto por aqui neste momento, mas como estou tratando de fatos relacionados à memória e historicidade brasileira inspirada no sagrado, decidi tocar no assunto, visto que existe uma relação de muito estreitamento entre a problemática da ancestralidade e as várias instâncias do social, sem necessariamente se tratar de uma questão religiosa.

Daí, em relação a alguns termos como: ‘tradição’, que por não achar adequado para as práticas sociais negroafricanas [preferiu] designá-las por ‘práticas ancestrais’; e as ações atinentes à espiritualidade - para ele -“ficariam melhor explicitadas sob a designação de *ritos ancestrais*” (LEITE, 2008, p.XVIII), uma vez que seria um ‘perigoso engano’ transformar os cultos aos ancestrais – e a reverência às forças da Natureza¹ - em ‘religião africana’. Não por uma questão preconceituosa em relação ao termo ou coisa semelhante, mas porque o termo ‘religião’, parece “ter adquirido o sentido mais imediatista e comum de injunção formal submetida a crenças em poderes celestiais e sublimação da condição humana” (*op.cit.*, p. XVIII), fazendo que, igual ao pensamento religioso europeu, o ser humano parta em constante elevação na rota do Criador, como um tipo de esforço humano para se divinizar, coisa que foi propalada na África Negra,

1 Culto aos Vodou, Orisá e Nkise – (elementos sagrados dos povos Ewe, Yorubá e Kongo-Angola)

pelas ‘missões civilizatórias’, com intuito de dominar. Entretanto, “os valores originários [...] propõem, ao contrário: [...] a ‘humanização dos deuses’” (*op.cit.*, p.XIX).

Em razão das práticas sociais ancestrais terem uma abrangência muito maior e nos vários níveis das relações de parceria entre a natureza interior e exterior das convivências humanas no planeta, nessa minha convivência com ritos ancestrais de origem africana, noto que quando é permitida, principalmente aos pesquisadores e curiosos alheios aos cultos, a participação em atos mais fechados (esotéricos), quase sempre são ocasionadas visões e interpretações limitadas, principalmente, da parte dos portadores de pontos de vista e conhecimentos referentes aos dogmas euroamericocêntrico.

Embora o pesquisador seja sério, tomar como simplesmente um ato religioso as práticas socioespirituais que envolvem os ‘que fazeres’ de um Babá L’Osayin ² em busca de folhas para fazer uma consagração, ou uma ‘lavagem de cabeça’, com seu amontoado de passos e fases, apenas pelo que se pôde ter acesso em um momento, é ter um trabalho de observação ‘periférica’, ou do popular ‘visto por cima’, interpretado desde fora.

Existem vários trabalhos, mesmo de ‘grandes’ pesquisadores, que não citarei por questões éticas, cheios de equívocos, embora bem escritos academicamente, pois as bibliografias e sujeitos que fornecem as informações falam, muitas vezes, desde um pensar estranho ao meio em que foi ‘pesquisado’. Enunciam de um pedestal fora dos cultos que, logicamente, diminui o valor de alguns sujeitos protagonistas da realidade prática ritual, devido aos preconceitos intelectuais em relação aos não escolarizados.

Esses comentários não são mais profundos e melhores do que os de outros que têm escrito sobre esse assunto, mas algumas coisas sobre as quais escrevo fazem parte da minha experiência, da minha vivência cotidiana. Vários aprendizados me foram conferidos pelos chamados ‘arquivos do saber’, alguns mais velhos e velhas, cheias de conhecimentos vindos de outros velhos mais antigos, minimizados por sua falta de instrução escolar, mas que contribuíram, em muito, para que o pouco que aprendi dentro dos ritos ancestrais, pudessem fortalecer minha relação com o sagrado, minha identidade e orgulho de meu pertencimento étnico.³

Nas culturas africanas, pelo menos as que conheço, o sagrado ocupa um lugar, diferente daquele que, costumeiramente no Ocidente, assim foi denominado. Para esses, o sagrado tem um quê de assustador, de intocável; as Divindades estão sempre distantes, ou orientando de longe. Enquanto isso, o que ocupa esse lugar nas culturas indígenas e/ou

² O que conhece e colhe as ervas sagradas

³ Meu pai pertencia ao povo Lyele, da Burkina Faso.

africanas se amálgama aos atos e vivências daqueles que o evocam, ou se entregam aos seus cuidados como guias ou guardiões, ficando tão perto que, às vezes, são confundidos com seus próprios adoradores.

Nessas relações o amor é possessão e não posse, as pessoas se tornam uma com e como o Orixá, o Vodou ou o Nkise, o Mestre, o Caboclo ou o Encantado. É um grande prazer, ver o elemento do qual a pessoa é filha, filho, ou afilhado(a) incorporado em outra pessoa e se poder cumprimentar, falar, abraçar e não se ter ciúmes, por saber que no corpo em que aquele elemento sagrado atuar, ou no lugar onde se manifestar, continua lhe amando e lhe protegendo, aconselhando individualmente, ao mesmo tempo em que faz parte de um todo comunitário.

Nas comunidades originárias o individual nunca deixa de ser uma parte do corpo coletivo. Por isso, aqueles ou aquelas que estão ou vivem à frente das Comunidades Terreiros, pelo menos, nos tempos mais antigos, foram devidamente preparados(as) para exercerem seus papéis de comando do grupo, fazendo com que os locais funcionassem, tanto como reduto de tratamentos espirituais e físicos quanto lugar de resistência contra a extinção dos ensinamentos e regras ancestrais - como dizia a minha avó - ‘do bom viver’. Isso, desde o comportamento político para que se tomasse cuidado com os pactos a se fazer com os que chegassem pedindo favores ou oferecendo benesses em troca de votos; ou em relação ao comportamento moral dentro da sociedade à qual pertencesse. Principalmente, não se deixando influenciar pela aquisição fácil, porém ilegal, tornando-se uma má referência para os mais jovens do grupo.

Ser o Sagrado enquanto Ser é cuidar bem do próprio corpo lhe conferindo saúde através da limpeza feita com os banhos das ervas, o resguardo durante as funções rituais, a roupa sem sujeiras: não emprestar, nem vestir roupas alheias, nem calçados. Coisas que previnem desde a ‘sovaqueira’ até o não envolvimento com energias inadequadas, transportadas por outros corpos que as vestem, através do suor. Aos olhos dos verdadeiros praticantes, é preciso amar o corpo e equilibrar a mente ouvindo a ancestralidade. Não é um mero estar por estar. Será que é simbólico apenas para determinado grupo? Não sei. Os mais velhos ensinam assim. Aprenderam de seus mais velhos.

JÁ DIZ O VELHO DITADO

O corpo que deus me deu
Foi feito pra nadar
Na gíngã falo do mundo
Do de lá e do de cá
Meu corpo negro é uma arma
Que muito prazer me dá
Melanina é meu escudo
O meu protetor solar
Por isso meu Mestre Zé

Logo ao se incorporar
Tira primeiro uma loa
Dessa que eu vou lhes mostrar:
“Mas eu sou preto, e bem preto
Não sou queimado do “Só”
Já diz o velho ditado
Quanto mais preto é milhó”⁴

Imaginemos uma criança negra de periferia, desrespeitada pelo racismo, como a maioria das crianças negras deste país, cuja família frequenta um terreiro de Mbanda,⁵ depois de uma semana de achincalhamento na rua, ou mesmo na escola, ouve uma exaltação à sua cor, ao seu povo, partindo da boca de uma figura paterna poderosa, como um Mestre da Jurema? É fascinante ver os olhos de todos brilhando no terreiro, a força com que cantam se afirmando ‘pretos’, reabilitando suas autoestimas. É uma aula de ‘Psicologia do Fortalecimento e da Autoafirmação Identitária’, sem rodeios e teorias cansativas. Em suas frentes: só um símbolo de poder.

O Brasil está repleto de personagens que não arredam o pé – também de carne e osso - quando se trata de defender o patrimônio simbólico negrobrasileiro, reconhecendo o sagrado como grande artífice nesse ato de amor.

Aproveitando o dito já referido, citarei uma façanha de uma figura de muita influência no movimento negro brasileiro: Mãe Beata de Iyemojá. Aos 85 anos, essa incansável mulher que se incumbiu da missão de preservar as histórias sagradas, lembrando as divindades femininas guerreiras, costumava não deixar passar nada que pudesse vilipendiar a existência dos ritos ancestrais africanos e afrobrasileiros por este país.

No ano de 2014, a candidata a Presidente do Brasil, Marina Silva, teve a infelicidade de, em uma de suas falas, verbalizar que os cultos aos Orixás não tinham status de religião, era uma seita. Mãe Beata não teve dúvidas: escreveu-lhe uma carta ‘chamando-a à razão’ e ainda publicando nas redes sociais, para que a comunidade pudesse tomar tal missiva como registro. Como documento histórico.

Num dos trechos da carta de Mãe Beata de Iyemojá (2014) à pretensa candidata à presidência da República Brasileira, Marina Silva, a Iyalorixá não se dobrou diante do cargo político e se postou como quem tem conhecimento de causa, tanto das práticas como dos ritos ancestrais, além de seus direitos de cidadã, retrucando:

4 Poema de Lepê Correia, 2009, com enxerto de uma toada do Mestre José Felintro, ouvida em 1982, na Comunidade Terreiro Ogun Toperiná (ã), no Jatobá, em Olinda.

5 Termo Kimbundo(Angola) – Medicina, arte de curar, ciência médica; em Umbundo, designa o médico tradicional, o curandeiro (LOPES, Nei, Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, 2004, p. 663) (apelo para a escrita original do termo, visto que, no Brasil, quando se escreve, na maioria das vezes, em línguas estrangeiras se faz questão de manter o original: “hot dog”, “coach”, etc. Por que não em línguas africanas também?)

Quando a Senhora diz que as religiões afro não são religião e sim seita, eu como uma ialorixa do Candomblé, uma mulher negra muito feliz; pois eu tenho dignidade, o amor e humildade, digo que não. Quando dizem que o Candomblé é seita por que cultua sataná. E nós não cultuamos sataná. Cultuamos Olorum, Obatalá, Ododuá e Exú, que é o grande dinamizador. Cultuamos os iniques e os vodun que são deuses como Javé, Jeová. Cultuamos deuses de energia da natureza que é a coisa mais suprema que pode existir. Por que somos natureza, filhos da natureza, ao qual a Senhora terá um grande compromisso de preservar essa natureza que pede socorro, pelo descaso de pessoas inconsequentes (<http://www.geledes.org.br/...> em 17/09/2014).

E completando o trecho citado, Mãe Beata se investe do poder das Ayabá,⁶ quando diz: “eu me julgo uma mãe do mundo porque sou de Iyemojá, Orisá que dos seios brota a água suprema [...]” Logo após afirma, politicamente, sua identidade de negra brasileira e assume o lendário poder das Candaces, ‘as rainhas mães’ do Reino de Kush⁷ enunciando:

Eu sou uma cidadã de fato, sou mulher negra de candomblé e não tenho a pretensão de ser política. Faço política. Nesse momento estou fazendo política com a Senhora. Eu sou Beatriz Moreira Costa, Mãe Beata, mulher negra como a Senhora. Hoje tenho 83 anos e nasci no Recôncavo Baiano, às margens do rio Cachoeira do Paraguaçu (*op.cit...* em 17/09/2014).

Mãe Beata, imbuída do poder que lhe confere sua identidade junto ao sagrado, não apenas como instância espiritual, mas também política, se apropria do espaço, como território cidadão e exige da pretensa presidente, respeito e compromisso com sua possível missão, visto que parece não conhecer as raízes socioculturais de seu povo.

Então pergunto, como pode alguém comandar, com sucesso, um território no qual só se identifica com uma parte? Como ser parte do corpo coletivo sem considerar as origens que fazem de si mesma um ser individual ligado a esse corpo?

“A ideia de território coloca, de fato, a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. [...] É o território que [...] traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito” (SODRÉ, 1988, p.23). Nesse embate, observando o lugar de onde cada uma falava, se fôssemos todos videntes, presumiríamos o que a história estaria a nos reservar, uma vez que, “a história opera sempre com o que está dito, com o que é colocado ‘para e pela’ sociedade, em algum momento, em algum lugar”(MONTENEGRO, 1994, p.19), e observaríamos que, mesmo depois de tanto tempo, os ideais das mentes escravocratas ainda ecoam pais afora e não conseguem abrir mão da lenda do ‘céu’, para continuar impondo aos que chamam de ‘o outro’, a responsabilidade pela existência do ‘inferno’. Desconfio que, por isso, Mãe Beata, apesar da elegância na fala, foi

6 Yorubá – Rainha, termo designativo para divindades femininas.

7 Kush (cuxe), “Mais ou menos 700 anos a.C. existia na África (como) um grande Reino [...] e ficava a sudeste do antigo Egito, onde hoje está a República do Sudão e da Etiópia”(LOPES, Nei, 2007, p.11) e que por muito tempo foi comandado por mulheres, quando a capital sai de Napata para Méroe.

tão incisiva.

Parodiando um ‘irmão estrangeiro’ direi que: o pior é que, verdadeiramente, eles duvidam da existência de um e de outro – céu e inferno - pois, se assim não fosse, teriam seu livro sagrado guardado a sete chaves. Como bons capitalistas: um território de verdadeiro lucro, não se oferece a toda hora, nem a qualquer ‘macumbeiro’, como o fazem, ao dizerem que eu estou precisando de salvação. É uma maneira de tomar, além das terras dos colonizados, se apropriar, também, das consciências, objetivando fazê-las mais racionais, dentro de uma verdade global imposta pela catequese.

Diante disso, determinados comportamentos em um país construído sob o modo de produção escravista, maneiras e tratamentos ancorados nessa realidade continuarem se reproduzindo, como foi o fato da fala da candidata Marina, ‘pano para as mangas’ para jornalistas, adversários e historiadores construir seus pontos de vistas e um leque de perguntas que os ajudem a construir suas narrativas, uma vez que já possuem um arcabouço construído pelos acontecimentos conservados pela memória.

“A reação ou a resultante do impacto da realidade sobre o indivíduo ou o grupo constituirá a marca que o caracteriza. Dessa maneira, a memória tem como característica fundante o processo reativo que a realidade provoca no sujeito”(MONTENEGRO, 1994, p.19). Surgem agora duas alternativas para a memória: mudar ou conservar e, uma vez que ela atua “como um elemento permanente do vivido”(op.cit. p.19), a memória dos subalternizados, operando a partir de mais um impacto, entre tantos ao longo de séculos, evoca, do seu imaginário, o que existe como referência de luta e enfrentamento, como fez Mãe Beata, dessa feita reelaborando as ações, atendendo a um processo de mudança. Com isso, transformou a si mesma, a visão de sua gente com sua reação, fazendo vir à tona o desejo de responder de pronto e a coragem, submersos em seu peito e em sua coletividade.

Essa evocação da memória me conduz a outro tempo mais atrás, sendo dessa feita, a memória da memória, ou seja, a escuta da narrativa de um velho, sobre as façanhas de sua mãe, em conversas de terreiro. Fez com que eu lembrasse de Vovó Fortunata, como protagonista em um dos fatos dos anos 1940 e, como Beata, também muito inquieta em matéria de enfrentamento desses desaforos políticos.

O velho Paulo Preto contava que durante o Estado Novo, em Pernambuco, Agamenon Magalhães, como um governador muito obediente ao Presidente Getúlio Vargas e seu ‘fiel escudeiro’, decidiu fechar todos os terreiros de Candomblé, principalmente do Recife. Lá no bairro do Pina, próximo à Campina do Bode, estava o terreiro de Dona Fortunata, conhecida como a Baiana do Pina. Muito respeitada porque não dava mole quando se tratava

de mexer com sua crença, ou testar a sua competência ‘mágica’.

O Governador mandou chamá-la ao Palácio do Campo das Princesas, para comunicar que ela não poderia mais tocar candomblé, porque o Presidente não queria mais esses tipos de coisas acontecendo por aqui. Ela só escutava balançando as pernas e olhando para ele:

- Minha Velha, se a Senhora quiser eu lhe mando pra África. Lá a Senhora poderá fazer o que quiser – disse o Agamenon, depois de comunicar que ela deveria parar de ‘tocar bombo’

- E quem dixeu que mim que ir pra lá? De lá eu já vim – disse a velha.

O velho Paulo ao contar, afinava a voz e falava do jeitinho que a ‘veia’ – como ele se referia a ela – falava.

- Então, agüente as consequências quando a polícia chegar por lá – disse ele.

A velha então levantou-se, ajeitou o asó⁸, botou as mãos nos quartos e disse:

- China Gôdo, Vosmixê é muito atívodo. Huum!

O Governador ficou vermelho, feito um camarão, ao vê-la chamá-lo por um apelido que os seus adversários puseram nele, devido a sua estatura, sua barriga e os olhos puxados.

- Mixê tem lêta e veia aqui – batendo no peito – tem sabedoria. Manda teus cachorro me buscar, e se eles mincontá, manda cotá minha cabeça como fez cá de Lampião. Mas se num mincontá, mim vai tocá até morrê, vice?

- Mas minha velha, eu estou cumprindo ordens.

- Vambora murica⁹ – dá um muxoxo, pega o menino Paulo pela mão, olha pra Agamenom e diz – mim vai ximbora.

Dá meia volta e o deixa só, olhando enquanto ela desce as escadas. Quando ela chega ao pátio do palácio, ele de cima, no caramanchão, a chama:

- Minha velha... espere que eu vou mandar um jeep lhe levar pra casa.

Ela olha pra cima, bate nas cochas e diz:

- Mim tem duas perna. Num pixiza. Garda teu cumbustíviu pa condo tu pixizá de veia aqui (aponta para o peito), e tu i lá na minha cajá. Vambora muriquinha, ah ah ah! – e sai puxando o menino.

E saíram os dois caminhando. A distância, calculando hoje, era de uns cinco quilômetros, uma vez que teriam que atravessar todo o Recife Antigo, a ponte do pina e caminharem mais um pouco até chegarem em casa. A essa altura, ela beirava a idade de 113 anos. Era o ano de 1944.

O tempo passou, a perseguição aos terreiros continuou, chga o ano de 1949, e o

8 Yorubá - Asó (axó): roupa, vestido.

9 Corruptela de mu-léeke (kikongo – menino, criança) 'LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana, 2004, p.444.

combustível serviu mesmo para ele: a profecia foi cumprida. Segundo o Velho Paulo, em conversa no terreiro, pela enésima vez, aproximadamente, o Ex-Governador, dias depois de levar uma ‘saraivada’ de tomates e ovos podres, no Bairro de Santo Amaro, Recife, durante um comício, às 11 da noite dirigiu-se à casa da Velha Fortunata, no Pina. Pelo que nos foi narrado, a cena foi hilária.

- Ô murica ...! Muriquinha! – Gritou a velha – Meu fio, vá vê quem tá batendo aí, a essa hora... Deve sê um ‘tabiexí’,¹⁰ pra batê parma em casa de conbombé e a essa hora. Vá vê!

O molequinho vai correndo até o portão e vê alguns homens de paletó e, entre eles, um rosto meio conhecido. Antes que falasse, ouviu a pergunta:

- Ei menino, cadê sua mãe? – Falou um deles – Diga a ela que o ‘interventor’ está aqui e quer falar com ela.

O menino volta ofegante e dá o recado: - mãe, ele disse que é o teventô e quer falar com a Senhora. – Acentua ainda, que tem um carro preto parado e uns homens grandes.

- Teventô? ... - levanta a cabeça como se procurasse algo no ar e cai na risada – a ah ah ah é o China Gôdo, muriquinha. Mim num dixê que ele vinha? Mande entá e ficá xentado lá no xalão.

O salão era a sala do terreiro, onde se faziam as festas dos Orişá e se recebiam as visitas. Depois de demorar um pouco ela saiu e perguntou o que ele queria. Ele ficou meio sem jeito porque a criança estava presente e pediu para retirá-la. A velha se recusou:

- Tu num tá cum teus cacho.... , qué dizê, cum tuas odenança. Essa muriquinha aqui é a minha odenança tamém. Se quijé fala cum mim, é cum ele aqui.

Ele ficou vermelho, olhou pra seus pares, respirou fundo e começou a falar, contando o incidente do comício em Santo Amaro e disse, que, como ele soube que ela poderia fazer alguma coisa por ele, a procurou e queria que ela ‘jogasse’ os búzios.

- Fajê alguma coija, como axim? - A velha perguntou.

- Quero que a Sra. me ajude a ganhar as eleições. Eu sou candidato a governador.

Foram, ela e ele lá para dentro. Ela ‘jogou’, olhou pra ele concluiu:

- Mixê tem condixão de ganha. De xentá de novo naquela cadêra. Mas vai saí de pé pa fente... qué?

- Eu quero ser governador de Pernambuco, nem que seja por um dia. Mas quero mostrar ao povo de Santo Amaro que eu sou AGAMENOM MAGALHÃES! – Disse o candidato, com semblante entre felicidade e indignação.

10 Do Yorubá – tabi esín (o que escolhecia) – cavalo, mulo; tabiexí – expressão usada nos terreiros para chamar alguém de jumento.

- Tá bom. Si Vosmicê qué axim, vamo pa fente! Vamo povidenxiá o que fô de nixidade, cum fé in Deus e nos Orixá e levante a cabexa. Pronto!

E ganhou a eleição de 1950 sim. Contra João Cleofas. Mas como ela disse, só governou um ano. Em agosto de 1951, ela morreu aos 120 anos; em 24 de agosto de 1952, subitamente, ele morre também. A profecia, mais uma vez, estava cumprida: “saiu de pé pra frente,” como saem de casa todos os defuntos.

Considerações Finais

Neste escrito, tentando fazer uma reflexão acerca da tomada de consciência do ser humano dentro do mundo, descubro que o que fiz foi uma viagem muito pessoal dentro da pergunta que sempre me faço sobre o estar ou não, neste planeta, em passeio. Sem esperar pela resposta, eu entro sempre num bocado de conversas sobre o paradeiro das coisas que passaram um dia e sobre a maneira de construir uma melhor recepção para as coisas e seres que virão. Acabo esbarrando no mito, no sagrado, no que penso desses primos próximos e irmãos distantes, pois um, presumo que seja filho da fertilidade da imaginação e o outro da essência cósmica que criou o Universo, da própria imaginação universal, por isso se fez representar por tantos Deuses e Deusas, inclusive colocando nos seres humanos, sorrateiramente, o poder de sublocação das forças dessas entidades, mas com os contratos todos em escritas simbólicas. Por isso, só a tenacidade e a disposição interessada é capaz de fazer essas patotas felizardas, portadoras de mágicas e feitiçarias.

Mas não pensem que estou viajando na mostarda ou bancando o filósofo engraçado. Minha vida foi sempre ficar junto aos mais velhos ouvindo anedotas, lendas, mitos e histórias que eles viveram. Posso até dizer que minha vida foi viver de boca aberta engolindo memórias. E o sagrado, pra mim, sempre foi tão profano que passei a não acreditar em pecado e sempre que posso, dou uma cochilada no altar para sonhar que sou sacerdote: morto de inveja de Mãe Beata e de Dona Fortunata. Por que? Ora porque...

Como vimos, nas duas narrativas, o ‘sagrado’ é incorporado pelas duas sacerdotisas, que, como se estivessem imantadas por ele, como instrumento de poder, disputam junto às autoridades constituídas o espaço, tanto de conservação da memória individual e coletiva como de manutenção das suas autoridades, como portadoras das chaves dos espaços que se interpenetram – o visível e o invisível - sem perderem a identificação com a função sagrada de dirigentes, a elas confiada.

Os discursos dão a impressão de que estão solicitando que cada um ocupe seu lugar e exerça seu papel da melhor maneira que puderem, como fazem as duas, sem apelarem para a invasão de domínios. Não demonstram nenhuma atitude de vingança, mas exigem que

respeitem as ancestralidades, quando evocam as divindades, lançam augúrios e sorratamente escrevem as histórias de suas passagens, sem demonstração de medo ou vontade de recuar.

Referências

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.

FOURSHEY, Catherine Cymone. **África Bantu: de 3500 a.C. até o presente**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2014.

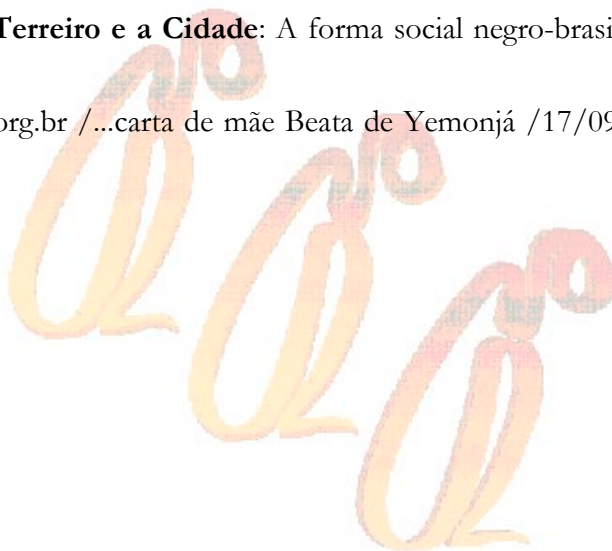
LOPES, Nei. **Histórias do Tio Jimbo**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada**, São Paulo: Contexto, 1994.

NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorubá: para entender a linguagem dos Orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

[http://www.geledes.org.br/...carta de mãe Beata de Yemonjá /17/09/2014](http://www.geledes.org.br/...carta-de-mãe-Beata-de-Yemonjá/17/09/2014); consulta em: 18 jul.2021.



DO COLONIAL À PÓS-COLÔNIA EM ÁFRICA: CRÔNICA DE UMA JUVENTUDE DE LUTAS

Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo
Socioantropólogo / Casa das Áfricas - Amanar
Pesquisador Associado I - Instituto de Estudos
da África IEAF-UFPE
E-mail: savadogohadi@gmail.com

Logo após a colonização, a necessidade de assegurar a perenidade da dominação francesa sobre as colônias levou a França a pensar na formação dos colonizados. Assim, no dia 7 de março de 1817, em São Luís do Senegal, foi inaugurada a primeira escola na qual se propôs a trabalhar com base no método Bell e Lancaster ¹¹ a fim de promover o ensino mútuo. Em 1841, diante da crise do ensino, os notáveis de São Luís e o Governador acabaram por entregá-lo nas mãos dos religiosos. Solicitados para dar um ensino profano, os religiosos instalam o processo de ensino baseado no Cristianismo. Enfim, surge o conflito, visto que a região é majoritariamente muçulmana (SALL, 1996).

Cabe ressaltar que a administração colonial tinha uma atitude ambivalente quanto ao Islã (SALL, 1996). A prática de ensino com presença de um mestre e disciplina de estudo encontra-se já presente nos contextos muçulmanos, sendo assim percebidos pela administração colonial como capaz de favorecer as atitudes e a aceitação da constituição de escolas coloniais. Entretanto, ela pode favorecer a organização de resistências ao colonialismo francês. Compreendem-se, assim, os motivos da adoção por parte da administração colonial de uma política estrategicamente pró-islâmica, mas ambígua por ser capaz de reprimir os muçulmanos, quando entenderem que seus atos sinalizam situações de ameaça.

Em reação ao conflito religioso entre a base cristã e islâmica que se torna mais e mais importante, o então Governador Louis Faidherbe cria, em 1856, a chamada ‘Escola dos Reféns’ (*l'École des Otages*), cujo objetivo central era contribuir para consolidar o colonialismo através da dominação cultural, assimilando os colonizados. Em 1871, ela foi fechada para ser reaberta em 1894 designada, então, como ‘Escola dos Filhos de Chefes’ (*l'École des Fils de Chefs*), voltada naquele momento para a formação de uma elite colonial local com base nas antigas elites locais (SALL, 1996; SOW, 2004).

¹¹ Também conhecido como Ensino Mútuo ou Monitorial, teve como objetivo ensinar um maior número de alunos, usando pouco recurso, em pouco tempo e com qualidade. Ele surge na Inglaterra do final do século XVIII, tendo sido desenvolvido por Quaker Joseph Lancaster (1778–1838) influenciado pelo trabalho do pastor anglicano Andrew Bell.

As necessidades da administração dos territórios conquistados pela França forçam as autoridades a estabelecer um sistema escolar. O Senegal, que tinha Dakar como residência do Governador Geral e era a capital da África Ocidental Francesa (AOF), assumiu uma posição central em relação às outras possessões do oeste africano. O sistema escolar foi fundado para formar quadros subalternos para a administração (comissões e intérpretes) a partir do Senegal, favorecendo a criação de infraestruturas como o estabelecimento progressivo de empresas e o fortalecimento do comércio. Formavam-se, assim, as condições para que emergisse uma elite local vinculada ao modo de vida, formas de pensamento e, sobretudo, aos interesses franceses.

A evolução do sistema escolar permitiu a uma minoria africana seguir os estudos nas universidades e faculdades de renome da África do Norte e da Europa (principalmente da França no caso do Burquina Faso). O encontro com estudantes de outras regiões colonizadas do mundo (entre outros fatores históricos como as Guerras da Europa) iria favorecer o surgimento de um lado, dos movimentos de independência e de solidariedade entre os estudantes do país e de outro, do perfil intelectual e filosófico das suas lideranças. Assim, a participação ativa dos africanos nas duas guerras mundiais pela liberdade, de quem os priva deste mesmo direito, nutriu contestações, seguidas de reivindicações. O papel da juventude nesses movimentos de luta pela independência teve grande alcance e repercussões duradouras. (SOW, 1993). Podemos considerar que este é o contexto da emergência do próprio conceito de juventude em África.

Pela predisposição e o compromisso para ações inovadoras, nota-se que a juventude africana passa pela construção de uma identidade sedenta de autoafirmação e de afirmação política. Diante das inúmeras críticas em relação à ordem social em vigor, suas ações, no contexto socioeconômico, político e histórico, mantêm-se determinantes nos principais processos de mudança social. Das lutas anticoloniais, retém-se a imagem da juventude estudantil engajada nos combates políticos em nome da recusa da servidão. E, por isso, a luta revolucionária contra o imperialismo e seus agentes permitiriam a reivindicação de um melhor estatuto político e cultural (MBEMBE, 1985; MONGA, 2010; IROBI, 2012).

Após os anos 1930, formaram-se grupos de estudos comunistas secretos, dando origem a um espaço de formação política de base (BÂ, 1975 apud SOW 1993). Nesse contexto histórico, os movimentos de estudantes uniram-se para denunciar as políticas coloniais que negaram e desprezaram as diferenças culturais africanas, e saquearam suas riquezas. O jornal estudantil '*Dakar-Étudiant*', órgão da União Geral dos Estudantes da África Ocidental (UGEAO), assim como o jornal '*L'étudiant d'Afrique noire*' da Federação dos

estudantes da África Negra na França (FEANF), ganharam destaque nos anos a partir de 1954. Tornaram-se poderosos suportes de mobilização política e instrumento de difusão da luta dos povos africanos e, também, de experiências para outros movimentos revolucionários contemporâneos. Essa dinâmica foi consolidada pela emergência consciência patriótica que soube ultrapassar os antagonismos e as outras dificuldades consecutivas à luta (SOW 1993).

No primeiro momento, essas ações impulsionaram o reflorescimento cultural, seguida pela revalorização dessa mesma cultura, enfatizando as resistências à penetração colonial e a história das culturas africanas. É nesse contexto que jovens pesquisadores, como Cheikh Anta Diop,¹² ganham destaque (SOW, 1993). Do encontro dos estudantes africanos e os da diáspora (sem esquecer outros movimentos) no Ocidente, nasce o movimento da negritude em 1932-1934 (SENGHOR, 1967), encabeçado por Aimé Césaire, das Antilhas; por Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana.

O movimento da negritude e o do pan-africanismo surge por volta de 1900 (OUÉDRAOGO, 2009), com os africanos Kwamé Nkrumah, do Gana; Haïlé Sélassié, da Etiópia, e Gamal Abdoul Nasser, do Egito: todos eles líderes fundamentais das lutas anticoloniais. Nessa conjuntura de luta pela independência, os intelectuais e homens políticos de destaque em Burkina Faso (conhecida antigamente por Alto-Volta), entre outros, foram: Nazi Boni, Daniel Ouezzin Coulibaly, Philippe Zinda Kaboré e Maurice Yaméogo.

A África independente e pós-independente tem investido em programas de treinamento no sentido de infundir o desenvolvimento econômico e social, lutando, ainda que com muitas ambiguidades e conflitos renovados, para por fim à dependência cultural e intelectual herdada da colonização. Assim, as universidades e outras instituições de formação tornam-se referências de estímulo do desenvolvimento esperado pela juventude do processo de descolonização.

Por conseguinte, no centro de uma nova concepção da sociedade e de desenvolvimento, surge uma juventude estudantil marcada pela ambiguidade de seu estatuto. Com efeito, seu lugar no sistema socioeconômico e político iria permanecer problemático. Desfavorecidos, visto que a maior parte pertence a sociedades adotava formas diferentes da Europa de compreender, tanto a vida econômica como as trocas sociais, levando os estudantes a representarem os antagonismos sociais (MBEMBE, 1985) de maneira às vezes dramática. Desenvolvem-se, assim, de um lado, um sentimento de grande desconfiança das elites dirigentes em relação à juventude e, de outro lado, as críticas por parte daqueles que

12 Historiador e antropólogo senegalês que estudou as origens da raça humana e das culturas africanas(<http://www.cheikhantadiop.net/>)

havia também lutado juntos pelas independências, guardando, ao mesmo tempo, o sabor amargo de sua decepção e sentimento de traição.

No entanto, deve-se salientar que, apesar das difíceis condições de inserção socioprofissionais ao concluir os estudos, a possibilidade de ascensão social através do diploma e o prestígio relativo permaneceria marcando a visão sobre o estudante na sociedade burkinabê. Isso reflete o fato de que:

O estudante é considerado aquele destinado a assumir as funções administrativas e políticas. Aquelas funções lhe abrem portas da maestria da autoridade e do poder, assim como as de acumulação de riquezas e de privilégios. Já que a conclusão da escola e da universidade está relacionada ao alcance da fortuna. (MBEMBE, 1985, p.51).

Se é possível afirmar que a juventude, principalmente estudantil, contribuiu significativamente para as lutas anticolonialistas, é preciso dizer também que ela alinhou-se, muitas vezes, aos colonizadores do passado, no exercício da subalternização da população (MONGÁ, 2010; IROBI, 2012). Com efeito, ao estudar nas universidades ocidentais, a nova elite dirigente africana, substituindo ‘seus mestres’ depois da independência, acabou por reproduzir os esquemas anteriores de dominação.

Os trabalhos de Trung (1992) sobre o Senegal, um dos polos de excelência do ensino na África Ocidental, mostram bem a que ponto o sistema escolar e universitário está em crise na sub-região. Essa crise, cujas origens remontam à fase seguinte à independência, alcança o estado crítico por volta dos anos 1980-1990. Diante de um sistema sem esperança, as numerosas greves traduzem o difícil diálogo entre os jovens, de um lado, e as autoridades públicas e escolares, do outro, sendo que estes últimos fazem pouco caso das reivindicações dos estudantes.

Com efeito, embora útil ao poder devido às necessidades deste último ou à realidade do momento, a juventude está esvaziada de importância social e econômica desde meados dos anos 1980. Em testemunho à negligência dos poderes, que por sua vez julgam as contestações e outras reivindicações escolares e estudantis como infantis, os jovens perderam sua voz. Assim, sem respeitar os compromissos assumidos nas negociações, vê-se imediatamente, nesses movimentos, um caráter político visando desestabilizar o poder dos Estados africanos, como ressalta Mbembe (1985), e sem hesitar por usar a violência policial como meio de repressão.

A juventude foi alvo continuado e intenso de ações e de políticas da África após a descolonização e as independências. Tais políticas assumem, muitas vezes, um caráter ‘intervencionista’, segundo a expressão de Mbembe (1985). Trata-se, sobretudo, de manter o controle sobre essa camada da sociedade para os novos Estados incapazes de encarar as

questões sociais de maneira consistente e aprofundada, construindo, por isso, abordagens que flagram uma preocupação permanente com a ameaça dos regimes no poder. Entretanto, há situações em que os Estados também elaboraram o que chamam de políticas de participação no desenvolvimento, pelas quais circunscreveram as ações da juventude, de acordo com os objetivos definidos previamente (MBEMBE, 1985). Acreditamos como o autor que a motivação fundamental dos Estados tem sido calcada em uma escolha econômica, um tipo de desenvolvimento e uma proposta de produção social que assegure a hegemonia constituída e os compromissos com as agências internacionais.

Ao se elaborar políticas de emprego dirigidas aos jovens, privilegia-se o menor risco ou o menor perigo para o regime e para o grupo no poder. Regulamentada pela Lei 18 AL, de 15 de agosto de 1959, a juventude burkinabê, através de diferentes associações, passou a ser mobilizada para fins políticos. De 1982 a 1991, o objetivo final das políticas da juventude foi a mobilização e a organização para servir à revolução pelas formações militar e ideológica.

Em muitas sociedades africanas, como a burkinabê, a formação da pessoa pauta-se no estabelecimento de espaços e lugares sociais bem definidos, que se produzem ligados ao estatuto social (que seguem idade, geração, gênero, tipos de socialização – típica ou atípica¹³ - papel na divisão social do conhecimento e do trabalho) e a posição da pessoa na família e da família na organização histórica e social de cada sociedade que hoje compõe o país Burkina Faso. Assim, a noção do 'bom jovem' é percebida no senso comum como caracterizado pelo respeito, pela obediência e pela disciplina.

Embora importante mudança social tenha sido provocada pela colonização e que os valores culturais europeus tenham ampliado a já grande complexidade nas formas de ordenação social, ainda nos dias atuais a consciência coletiva permanece guiada por valores locais que seguem ordenando as relações entre as gerações.¹⁴ Os primogênitos e os mais idosos se investem de autoridade para assumir as tarefas políticas, religiosas e quotidianas.

De 1980 a 2000, a África ocidental foi marcada pela crise econômica e política. Diante da crise, os diferentes governos multiplicaram as medidas de liberalismo econômico, apesar do surgimento de movimentos de contestação e ruptura política: revolução democrática e popular de Thomas Sankara em Burkina Faso, queda de Moussa Traoré no Mali, motins urbanos contra a renovação do mandato do presidente Abdou Diouf no

¹³ As típicas são as que passam todos os membros de uma sociedade dada e a atípica é relativa a saberes específicos como a formação dos caçadores, ferreiros, mestres da palavra e, também, religiosos.

¹⁴ Toda pessoa precisa conhecer e por em ação os códigos geracionais próprios a seus espaços que são bem diferenciados daqueles dos adultos e dos idosos. Sobre o conceito de juventude, ver Bonneval (2011).

Sénégal, contestações regionais de estudantes de diferentes países (LEBLANC; GOMEZ-PEREZ, 2007).

No bojo da crise econômica desenhou-se, igualmente, a crise de autoridade política seguida da exclusão, tanto política como da economia. Surgem nessa conjuntura, espaços múltiplos e paralelos ao do Estado com a finalidade de reivindicar, denunciar o fechamento político para negociar ou reafirmar suas identidades sociais, culturais e religiosas além das suas dinâmicas de trocas e economia. São tais realidades que circunscrevem o conceito de 'espaço público'. Nesse âmbito, instalam-se dissonâncias e disputas além de fazer emergir o clientelismo existente entre a política e o religioso conforme discutido nos textos de Saint-Lary (2011) e Saint-Lary e Samson (2011).

Os autores citados enfatizam a apropriação da política pelo religioso e sua ocupação cada vez mais marcada do espaço público, afirmando sua participação nas políticas públicas, nas questões sociais, assim como no dinamismo do âmbito de desenvolvimento. Define como espaço público, nomeado 'espaço público religioso', através de duas características: de um espaço de difusão de valores morais e de um espaço a partir do qual o religioso mantém relações singulares com o poder público, que se dão de formas diferentes (colaboração, distanciamento, clientelismo, substituição).

Referências

BONNEVAL, E. **Contribution à une sociologie politique de la jeunesse: Jeunes, ordre politique et contestation au Burkina Faso**. 2011. 493 f. [Tese de Doutorado em Ciência Política]. Bordeaux, Université Montesquieu-Bordeaux, 2011.

LEBLANC, M. N. ; GOMEZ-PEREZ, M. Jeunes musulmans et citoyenneté culturelle: retour sur des expériences de recherche en Afrique de l'Ouest francophone. **Sociologie et sociétés**, v. 39, n. 2, 2007.

MBEMBE, J.A. **Les jeunes et l'ordre politique en Afrique Noire**. Paris: l'Harmattan. 1985.

MONGÁ, C. **Niilismo e negritude**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IROBI, E. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora**. Tradução de Victor Martins de Souza. Projeto História, 2012.

OUÉDRAOGO, S. **Trajectoire historique, actualités et perspectives du Panafricanisme**. 2009. Disponível em: <<http://ccs.ukzn.ac.za/files/ouedraogo.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SAINT-LARY, M. **Le Coran en cours du soir**. La formation comme outil de réislamisation des musulmans francophones. *Ethnographiques*, n. 22, maio.2011. Disponível em: <<http://www.ethnographiques.org/2011/Saint-Lary>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SAINT-LARY, M. ; SAMSON, F. Pour une anthropologie des modes de réislamisation. Supports et pratiques de diffusion de l'islam en Afrique subsaharienne. **Ethnographiques**, n. 22, 2011. Disponível em: <<http://www.ethnographiques.org/2011/Saint-Lary,Samson>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SALL, H. N. **Efficacité et équité de l'enseignement supérieur**: quels étudiants réussissent à l'Université de Dakar. 1996. 727 f. [Tese de Doutorado em Ciências da Educação]. Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Sénégal, 1996.

SENGHOR, L. S. Qu'est-ce que la négritude? **Études françaises**, v. 3, n. 1, 1967. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/1967/v3/n1/036251ar.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SOW, A. **L'enseignement de l'histoire au Sénégal des premières écoles (1817) à la réforme de 1998**. [Tese Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines]. UCAD, Dakar, 2004.

SOW, A. I. Les mouvements d'étudiants africains et la question de la révolution Africaine. *In*: UNESCO. **Le rôle des mouvements d'étudiants africains dans l'évolution politique et sociale de l'Afrique de 1900 à 1975**. Paris: L'harmattan, 1993. p. 29-34.

SOW, A. I. Les mouvements d'étudiants africains et la question de la révolution Africaine. *In*: UNESCO. **Le rôle des mouvements d'étudiants africains dans l'évolution politique et sociale de l'Afrique de 1900 à 1975**. Paris: L'harmattan, 1993. p. 29-34.

TRUNG, M. D. La crise scolaire au Sénégal : crise de l'école, crise de l'autorité? *In*: **Les jeunes en Afrique**. Tome I : évolution et rôle (XIXe – XXe siècle). 1992. p. 407-439.

LINGUAGENS DAS MARGENS (DES)ARQUIVADAS): NÓS NÃO VAMOS ESQUECER!¹⁵

Maria Anória de Jesus Oliveira¹⁶
Barbara Maria de Jesus Oliveira¹⁷

Intróito ¹⁸

A batalha pela África pode ter acabado, mas a luta pela história, a arte, a literatura e os filhos deste continente cresce em intensidade (J. Nozipo Maraire, Zimbabwe).

Esse branco foi-se embora sem me chatear [...]. Quando ele me dizia ‘filha da puta’ [...] Rachava-o mesmo! [...] lutávamos [...] (Dona Filismina).

O III Encontro da Associação Internacional de Estudos Culturais e Literários Africanos (AFROLIC), com o tema ‘Literatura, Desigualdade, Ensino’, amplia debates na área em questão, ao sociabilizar conhecimentos marginalizados em nossa sociedade.

Referimo-nos ao complexo campo da história e cultura africana, em específico, sem preterir legados socioculturais da negra diáspora. Nessa direção, estudiosos/as de distintas áreas do saber têm contribuído para destacar a relevância de perspectivas antirracistas (Lei Federal 10.639/03 e LDBEN 9.394/96). É o que propomos aqui, na breve explanação, mediante a pesquisa bibliográfica e referenciais teóricos do campo das Ciências Humanas, Sociais e áreas afins.

O filósofo Renato Nogueira,¹⁹ por exemplo, ao prefaciando o livro ‘Intelectuais das Áfricas’, evidencia a relevância de ‘perspectivas’ que possibilitam ‘a visibilidade de abordagens africanas’. Por sua vez, Chimamanda N. Adichie (2019) critica a imposição do viés europeu nas histórias que marcaram sua infância, na Nigéria e apontou o impacto de tais histórias ainda na tenra idade. Teceu, portanto, o ‘perigo de uma história única’.²⁰ Em

¹⁵ “Nós não vamos esquecer” foi extraído da “Revista no 2/3, ano 1 (1983), editada pelo Centro de Estudos Eduardo Mondlane, o Boletim Informativo da Oficina de História”, conforme situaremos mais adiante.

¹⁶ Profa. Titular, docente do quadro permanente do mestrado e do doutorado da UNEB/Pós-Crítica. Líder do Grupo de Pesquisa Iraci Gama: Identidades, Letramentos e Formação docente para as relações étnico-raciais. E-mail: anoriaoliveira@uneb.br

¹⁷ Mestre em Crítica Cultural (Pós-Graduação em Crítica Cultural/ Pós-Crítica-UNEB), membro do grupo de Pesquisa Iraci Gama (Pós-Crítica/UNEB). E-mail: barbarakinda@hotmail.com

¹⁸ As autoras deste texto dedicam cada página desta produção à inesquecível pesquisadora e amiga em comum, a prof Dra Rosilda Alves Bezerra (UEPB), à sua sobrinha, a doce Gabi (Gabriela) e todas as pessoas que tiveram os fios da vida ceifados precocemente por uma política genocida diante da Pandemia (Covid-19), NÓS NÃO VAMOS ESQUECER! As mais de 620 mil vítimas dessa Pandemia! A nós que seguimos a caminhada árdua, cabe os desafios de seguir em frente mesmo quando a “vida diz não”, como poetizado na voz da cantora baiana Maria Bethânia. Que, apesar do vazio que invade nos dias fugidios, reaprendamos a sonhar. Por quem que ainda irá partir no porvir, Kabiessilê!

¹⁹ Organizado por Silvio de Almeida Carvalho Filho e Washington Santos Nascimento (2018).

²⁰ Esse perigo é também muito problematizado em um estudo sobre a representação do negro na Bíblia em *Negritude e fé: o resgate da auto-estima*, de Edilson Marques da Silva (1998)

estudos precedentes, também nos detivemos sobre tal problema e seguimos, inclusive, nos dias atuais, investindo na constituição de arquivos (levantamento de acervos) que não favoreçam a idealização, mas a resignificação das literaturas e das culturas negras/afrobrasileiras e africanas.

Em estudos recentes, Ailton Pereira (2020), ao questionar o ‘Livro didático de História, de qual África ele fala?’, tomou como objeto de análise um dos exemplares do 9º ano. No processo de seleção se deparou com uma África estereotipada, inferiorizada, na ilustração e no plano do discurso verbal nas páginas dos livros.

Instigado com a pergunta, Ailton Pereira seguiu a busca e, por fim, identificou em uma das coleções de História (Ensino Fundamental), alguns poucos capítulos contendo lideranças negras africanas, seus feitos, fatos ocorridos e as lutas empreendidas, além de imagens fotográficas, trechos de obras literárias delineadas em poucas páginas de um extenso livro. Quer dizer, questionar a África nos suportes didáticos, teóricos, literários, dentre outros é muito importante, ainda, mas para conseguir identificar, analisar e tecer uma visão crítica do que encontramos continua a ser desafiante, haja vista o predomínio do ‘racismo epistêmico’ (SOUZA & LIMA, 2019).

Considerando o exposto até então, justificamos um dos porquês de termos resolvido adentrar essa seara: a carência de estudos persiste. Mas estudar com base em quem? Sem desconsiderar as pesquisas empreendidas por nós, filhos e filhas das terras ancestrais, obviamente, às quais recorreremos como fontes de reflexões, também partimos da contribuição crítica de Carlos Morre (2007, p. 133; 140) em ‘A África que incomoda’, sobretudo, por endossar suas ideias quando ele se refere à importância das abordagens dos próprios africanos para o “ensino da história dos povos e das civilizações da África” (MOORE, 2007, p. 137).

Entendendo se tratar de um aprendizado desafiante para ambas as populações (no caso da africana e brasileira), o crivo fundamental para re/ler África na diáspora implica saber identificar se a produção (teórica, histórica, literária, artística e outras) endossa ou rasura visões racistas, eurocêtricas, depreciativas, em se tratando dos legados africanos re/editados nas terras de lá e lado de cá, na diáspora (HALL, 2003). Nessa empreitada seguimos, há certo tempo, e estamos sempre aprendendo nas travessias. Para o presente diálogo, no entanto, delimitamos uma das produções editadas lado de lá, Moçambique, vale destacar como referência o ‘Boletim Informativo da Oficina de História’,²¹ uma Revista

21 Sobre uma das cenas descritas na referida Revista e, em específico, a fotografia e o caso do jovem pastor identificamos o artigo de Márcia Bandeira de Brito (2016).

moçambicana, editada pelo Centro de Estudos Eduardo Mondlane, datada de 1983, no período pós-independência, sob o julgo do colonizador em algumas províncias. Diante desse *corpus*, surge outro questionamento: a qual abordagem recorrer para pautar as reflexões, se nos interessa o conteúdo, a imagem que emerge acerca do espaço social africano e das pessoas nele delineado?

Optamos por uma das variantes do campo literário, a crítica cultural, levando-se em conta uma interface com outras áreas do saber, a exemplo da Filosofia, para desvelar a noção de discurso, arquivo, necropolítica, a Linguística Aplicada, a situar a acepção de linguagem, letramento, dentre as demais áreas, Ciências Humanas e Sociais, para problematizar o racismo e o impacto na produção do conhecimento.

A escolha da citada revista tem a ver com a possibilidade de re/visitarmos a África na negra diáspora, quando descortinamos arquivos escritos, ilustrados, imaginados, estudados. Mas, por que aquela Revista? Porque, dentre as demais histórias, nos detivemos sobre uma senhora, dona Felismina e um jovem pastor com seus olhos opacos a nos instigar, fazendo emergir enlazes antigos e seus perigos? Por que a revista e não outras produções literárias africanas? Talvez pelo desafio de reler outras Áfricas desconhecidas do lado de cá. Talvez pela empatia por dona Felismina e o jovem pastor e para expressar a sensação diante das páginas envelhecidas de uma revista antiga, repleta de pontinhos pretos, a se fazer ecoar do lado de cá, a Bahia, a ‘mini África’, para onde milhares de filhos e filhas das terras ancestrais resistiram ao túmulo e se fizeram reexistir. Deles e delas descenderam. Tratam-se, portanto, de linguagens das margens a serem (des)arquivadas.

Linguagens das margens, o crivo da crítica cultural

Sendo o objeto de reflexão do campo da literatura, podemos estudá-lo sob o crivo da linguagem dentro das suas abordagens e perspectivas distintas. Algumas delas foram estudadas por Terry Eagleton (1983) e, mais recentemente, por Antonie Compagnon (2001) para citar, por hora, duas grandes referências da área.

No campo de disputa das perspectivas teóricas, históricas e, enfim, epistemológicas, para além das antigas querelas da ‘arte pela arte’, enclausurada em sua especificidade (intrínseca), certas vertentes foram colocadas em xeque, conforme apontam esses dois últimos estudiosos, por exemplo. Um deles, Osmar Moreira Santos (2019), em linhas gerais, problematiza certas dicotomias na área. Apresenta, para tanto, a arqueologia dos signos ‘linguísticos e literários’ e destaca a emergência de seus crivos epistemológicos.

Ao se deter sobre o resultado de estudos em andamento sobre ‘língua, literatura e

crítica cultural’, partindo de alguns programas de pós-graduação e do Pós-Crítica,²² assim como de fontes teóricas nas áreas em questão, Osmar Moreira Santos (2019) se detém sobre três tópicos centrais, a saber: a) **crítica literária**; b) **estudos culturais**, e; c) **crítica cultural**. (SANTOS, 2019, p. 1-3) Esta última é a que nos interessa enfocar.

A **crítica cultural**, segundo Santos, corresponde a uma zona de fronteiras epistemológicas entre o campo linguístico-literário e prima por uma abordagem ‘multidisciplinar’, fazendo emergir as linguagens das margens como ‘ato político e de emergência do sujeito da história’, sua “experiência concreta em suas lutas por mais democracia e cidadania cultural” (MOREIRA, 2019, p. 12-19).

Situada como ‘zona fronteira’ a crítica cultural, do ponto de vista de Santos (*op. cit.*) possibilita: a articulação entre a língua e a literatura ‘na interface com outros signos’ e a articulação entre a crítica literária e os estudos culturais. Viabiliza, desse modo, a ‘arqueologia do signo e sua reverberação pelas ciências humanas” (SANTOS, 2019, p.2-3), sem incorrer nas antigas querelas da ‘rivalidade’ com as demais áreas do conhecimento.

Se pensarmos na linha propositiva e multidisciplinar, conforme o referido pesquisador, superaremos certas limitações dicotômicas na área de Letras, tendo-se não só a literatura, mas também, a linguística (em articulação com a literatura) a re/configurarem as linguagens das margens como “aparato científico menor e lateral capaz de fazer falar o silenciado” (SANTOS, 2019, p. 1). Da Linguística Aplicada, por exemplo, nos interessa a noção de ‘letramentos’ como “práticas socioculturais mediadas pelas linguagens verbais (escritas e oralidades) e extraverbais (sons, cores, imagens visuais, performances, cenas, etc)” (SOUZA & LIMA, 2019, p.28).

O crivo cultural, para nós, abrange as linguagens das margens e seus sujeitos: a Revista, a cena enredada, a quem ela se reporta, a informação contida e, enfim, a ‘materialização discursiva’ e outras. São linguagens de distintas regiões que fazem emergir modalidades e materializações discursivas distintas.²³ Desafiam-nos à imersão, à reflexão, a recorrer a “crivos interpretativos” no combate às “formas de colonização epistemológicas” (SANTOS, 2019, p. 1-4) e, sob nosso ponto de vista, ao “racismo epistêmico.”²⁴

Contra o racismo,²⁵ Cuti (2010) sugere um ‘antídoto’, a literatura. Reiteramos sua proposição. Incluiríamos, no entanto, outras linguagens e respectivos letramentos. Nessa

22 Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/UNEB.

23 A noção de ‘linguagem’, aqui, está ancorada na perspectiva de Fiorin (1988, p. 6), que a concebe enquanto ‘instituição social’, funcionando como “[...] o veículo de ideologias, o instrumento de mediação entre os homens e a natureza, os homens e os outros homens.”

24 Como problematizado por Ana Lucia da Silva e Souza (2011)

25 Carlos Moore (2008), em **Racismo & sociedade** apresenta amplo e profundo estudo sobre o racismo, para ele histórico e estrutural, em diversos e distintos contextos sociais.

direção, seguimos. Antes, um questionamento se insurge: qual África a cena suscita? Podemos, ainda, nos perguntar: qual a importância dessa África para nós que nos situamos na negra diáspora? ²⁶ Vejamos a seguir.

Dona Felismina, Oito: nós não vamos esquecer!

Ao tecer os fios da memória diante do primeiro contato com uma das pessoas que fez parte da sua pesquisa, Reinaldo Marques (2016, p. 133-144) evidencia, com base em Foucault, a “impossibilidade de descrever nosso próprio arquivo [...] em sua totalidade.” Em diálogo com Derrida (2001), afirma que o “arquivo pressupõe impressão e exterioridade [...]” Em acordo, complementamos: a ação de arquivar (selecionar, re/organizar) implica empatia, conjecturas, constatação, contestação, fissuras e fiações imaginárias a engendrar releituras.

Da cena vivida, ‘a impressão, a exterioridade’ (MARQUES, 2016, p.133), a descrição, supressões, a viagem: uma banca de revistas, vários livros, o impacto: novembro de 2012, Maputo. Lá estávamos folheando alguns livros expostos à venda no saguão da Universidade Eduardo Mondlane.²⁷ Entre tantos, os olhos se fixaram em uma revista devido ao impacto da imagem: a foto de um jovem negro com uma cicatriz na testa, uma das marcas da violência sofrida na era colonial em Moçambique. A qual África essa revista nos leva, questionamos?

Acima da foto havia uma frase em caixa alta realçada com a cor vermelha instigando à leitura. O que se passava, afinal? Nesse intercurso, como se adentrando as antigas tragédias clássicas, outra instigação interna: Decifra-me, ou devoro-te,²⁸ ‘pensamos’, ao ler a frase descrita no Boletim Informativo da Oficina de História (1983): ‘NÓS NÃO VAMOS ESQUECER!’²⁹

A esfinge: esquecer o quê, de fato? A qual das cenas se referia aquela imagem, se não se vivenciava mais no período escravocrata do século XIX? Quais chagas suscitavam aquela foto exposta? O jovem, de olhar opaco, cabelos carapinhas, curtos, lábios carnudos, expressa tensão, dissabores. Nossos olhos se cruzam. Em sua testa, um sinal: ferro em brasa quente sob a testa, como se marcavam os cavalos!

Impactadas, tempo depois, retornamos ao país de origem e às demandas. As revistas,

²⁶ Diáspora, aqui, abrange o viés dos Estudos Culturais (HALL, 2003).

²⁷ Esse relato é de uma das autoras, a vivência.

²⁸ Ver a tragédia grega de Sófocles, a trilogia: ‘Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona’. Trata-se do enigma que se popularizou, de certa forma, na atualidade, de uma cena que consta da referida tragédia em um momento que Édipo é desafiado pela esfinge, em uma das suas visões imaginárias e, no entanto, repleta de sugestões reflexivas, por exemplo: decifrar, vencer os próprios monstros imaginários, dominar-se, ou não, etc.

²⁹ Revista no 2/3, ano 1 (1983), editada pelo Centro de Estudos Eduardo Mondlane, o Boletim Informativo da Oficina de História

pois compramos dois exemplares, permaneceram guardadas, arquivadas, mas os olhos do pastor estampados na capa, não esquecemos! Páginas folheadas posteriormente. Nelas, as linguagens das margens ecoam, incomodam, instigam; chamam a atenção: o espaço social, as pessoas fotografadas, todas negras, a impressão suscitada na memória. Mesmo assim, preterimos, guardamos (arquivamos). Ruminções outras na posterioridade a fazê-las emergir.

Quanto ao fato descrito, a fotografia se referia a um acontecimento ocorrido em 1969, período colonial e aos sucessivos conflitos entre a população africana e os colonizadores.³⁰ Conta-se (no verso da capa da revista) que o jovem pastor foi marcado por um criador de gado, seu ‘patrão’, como punição para uma falha cometida. Houve denuncia de ‘alguns advogados progressistas’; na ocasião, o tal senhor foi ‘julgado e sentenciado a uma pena de prisão’,³¹ mas ele apelou com a alegação de que havia perdido a razão, livrando-se da penalidade pela brutalidade cometida. Esse fato, se associado às reflexões de Foucault deixa entrever que,

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua [...] materialidade.³²

O ‘acontecimento’, a violência que incidiu sobre o jovem evidencia a conjuração de ‘poderes’ dos grupos hegemônicos, ao privilegiar e não julgar o colonizador. Ao dispor, as instituições e, no caso arrolado, o judiciário. Eis um pequeno exemplo do que é notório naquela arena do saber: ‘discurso e poder estão juntos, casadinhos’.³³ E, como assevera Foucault (2006, p.12): “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade, isso é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros [...]”

A foto do jovem pastor nos remeteu ao pensamento foucaultiano: ‘poder/disciplina/controle/imposição/instituição (FOUCAULT, 2006).³⁴ Ou seja, a imagem fotografada materializava uma ação recorrente no período colonial, a opressão, a brutalidade e, também, a resistência negra, visto que o jovem se insurgiu, posicionou-se contrário ao

30 Sobre tal contexto, Eduardo Mondlane (1975) apresenta ampla reflexão. Mais adiante, a ele nos referiremos com certa brevidade.

31 Conforme consta da contracapa da aludida Revista.

32 Partindo dos procedimentos que visam à hegemonia da ordem do discurso, Foucault discorre sobre tais procedimentos (exterior e interior; de exclusão e de ordenação), detendo-se sobre alguns grupos sociais, suas limitações e validações, com vistas à legitimar seus valores e os perpetuar; daí falar-se em ‘vontade de verdade’. Logo, associa os discursos ao um ‘jogo de escritura’, de ‘leitura’, e ‘de troca’, pois resulta da relação de poder, de uma ação de violência face às coisas, “inscrevendo-se na ordem do significante” (FOUCAULT, 2006, p. 17;49; 53)

33 Correlação feita pelo prof. Reinaldo Marques na UNEB, por ocasião de um curso resultante da parceria entre os programas de Pós Graduação Pós-Lit/UFMG e Pós-Crítica/UNEB (2014).

34 Vejam-se tais noções em Foucault (2006)

poder, instituído a denunciar seu patrão, correndo o risco de receber outras punições e, inclusive, de perder a vida. Temos, desse modo, a imagem do ‘poder soberano’, o poder ‘disciplinar’, e seus métodos de repressão³⁵ sob o prisma do patrão.

A marca na testa, simbologia/linguagem das atrocidades a serem interpretadas, associadas aos ‘letramentos’ da reexistência negra a reverberar e ecoar lado de cá, a diáspora. Temos, sob esse prisma, ‘ferro em brasa’, do campo linguístico, o eco de outras vozes das margens: ‘Nós não vamos esquecer’.

Virando a página da mesma Revista, como se procurando novos capítulos da história, nos deparamos com uma entrevista, na qual se delineiam as faces de uma senhora negra, com olhar altivo, cabelos crespos de carapinha, embranquecidos pelo passar do tempo. Também os insultos do patrão, branco, colonizador.

Sua história é relatada, o papel das mulheres, as ameaças, agressões, as horas de trabalho, exaustão, as condições precárias, as tensões, superações e tantas outras. Em um, entre tantos enfrentamentos contra o opressor, ela, dona Felismina, se orgulha ao dizer: “Eu bati [...] Bateram-me. Eu disse: Não há problemas, também bati.” E, prossegue: “Esse branco foi-se embora sem me chatear [...]. Quando ele me dizia ‘filha da puta’ [...] Rachava-o mesmo! [...] lutávamos” (BOLETIM INFORMATIVO, 1983, p.20).

Dona Felismina relata, ainda, que o branco, quando a via, se distanciava, receoso de ela agredi-lo. Ela, uma senhora, idosa. Logo, a alcunha de ‘velha louca’, para desqualificá-la. Do campo discursivo/linguístico é possível estabelecer a seguinte relação: africana, negra, serviçal, colonizada = louca e, o oposto: em se tratando do colonizador: europeu, branco, patrão = lúcido.

Partindo dos procedimentos que visam à hegemonia da ordem do discurso, Foucault (2006) discorre sobre tais procedimentos (exterior e interior; de exclusão e de ordenação), detendo-se sobre alguns grupos sociais, suas limitações e validações, com vistas à legitimação de seus valores, para fazê-los perpetuarem-se; daí falar-se em ‘vontade de verdade’ dos grupos hegemônicos. Logo, associa os discursos ao ‘jogo de escritura’, de ‘leitura’ e ‘de troca’, por resultar de uma ação de violência face às coisas, “inscrevendo-se na ordem do significante” (FOUCAULT, 2006, p. 17; 49; 53).

O fazer/dizer de dona Felismina se opõe à ordem do discurso instituído, à ‘vontade de verdade’ imposta: obedecer, ceder e se deixar violentar e, assim, ela não deixa de,

35 Trata-se de um poder re/discutido, problematizado e redimensionado por Achille Mbembe (2019), conforme referido anteriormente.

simbolicamente, estilhaçar as máscaras brancas daquela conjuntura social. Ela reage, briga, bate, não se deixa dominar.

O sujeito do discurso aqui é um ‘eu’ que se anuncia, se impõe (‘eu bati’) e resiste à coerção (‘rachava-o mesmo!’). E assim consegue, mesmo em situações díspares, enfrentar e fazer afugentar o colonizador que, em sua arrogância e para disfarçar, inclusive, a inferioridade diante dela, a alcunhava de ‘louca’ e outros termos depreciativos.

Em suma, da revista emergem vozes da resistência negra. Contudo, essas vozes seguem invisibilizadas, excluídas dos arquivos, (re)produzidas na diáspora, no caso do Brasil, via ‘poder soberano, disciplinar e/ou o biopoder’ para salvaguardar o discurso da ordem que é, reiteramos, eurocêntrico, configurando o racismo ‘epistémico’, a despeito das diferenças que são enredadas, preservadas, visibilizadas e/ou silenciadas sob a ótica de quem as expressa, registra e, portanto, ‘(des)arquiva’.

Derrida (2001, p. 43) pontua que “Arquivo é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito.” Tal noção, complementa, constitui-se de um “sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo infinito ou indefinido” (*idem*), se instável, mutável, aberta às possibilidades interpretativas, questionamentos e reformulações.

Arquivo, reiteramos, não visa à verdade inquestionável, mas, tão somente, a um modo de ver, expressar, sem preterir a subjetividade nesse processo de articular o pensar, o conhecimento impresso ou expresso no suporte escrito, virtual, no qual as informações são reunidas, condensadas, disponibilizadas, consignadas.

Um processo que resulta de campos de disputa (abordagens históricas, políticas, epistemológicas) quando se escolhe o que interessa preservar e o que se almeja destruir. Daí a assertiva de Chiamanda Adiche (2009), reiteremos: ‘Muitas histórias importam’. Dentre elas, a ‘África que incomoda’ (MOORE, 2007)³⁶ ao requerer estudos, incursões, problematização e, sabemos, ampliação de fontes e frentes de lutas em distintas áreas do conhecimento.

A ‘África’ (que incomoda) tem história. Melhor dizendo, histórias e legados que remetem a reinados, à resistência, às civilizações milenares, às lutas, perdas, força, fragilidade, superações. Às crenças, contestações e complexidades. A nós educadores/as, cabe a responsabilidade de, à direção crítica de Carlos Moore (2010, p.137), “demolir os estereótipos e preconceitos que povoam as abordagens” concernentes à história da África e

36 Nela, pessoas anônimas, lideranças negras que resistiram ao poder instituído, sob o poder e a interferência das grandes potências econômicas (MOORE, 2007).

ao campo das relações étnico-raciais, obviamente.

Considerações (in)conclusivas

Inicialmente, explicitamos que tomaríamos como ponto de reflexão uma revista e outras vozes das margens (des)arquivadas, com o propósito de contribuir para a ressignificação de conteúdos na área em questão, em consonância ao tema central do Afrolic, a saber: ‘Literatura, Desigualdade, Ensino’.

O ensino da história e culturas afrobrasileiras e africanas a perpassar diversas áreas do conhecimento, a História, a Literatura, as Artes em geral e respectivas fundamentações teóricas. Áfricas enredadas em cenas, temas, tramas. A ser ensinada, problematizada, re/conhecida, ressignificada, como orientam as ‘Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino da História e Cultura Afrobrasileira e Africana’ (BRASIL, 2004) e demais marcos legais.

Áfricas, no plural, para se posicionar contária à recorrente generalização. Uma dessas Áfricas procuramos re/visitar e re/dimensionar sob o crivo da crítica cultural em interface com outras áreas do conhecimento, a fazer emergir as linguagens/vozes das margens. Para tanto, os letramentos (a foto, o fato, texto, o contexto, as fontes para abordá-la), com vistas a contribuir com a ação de re/erguer as vozes outrora silenciadas e/ou deturpadas (dona Felismina e o jovem pastor).

Recorremos a uma abordagem ‘multidisciplinar’ e priorizamos ‘experiências concretas’ e lutas que “sujeitos anônimos travaram em uma sociedade desigual” (SANTOS, 2019, p. 2). Quais foram esses sujeitos? Pessoas anônimas, uma senhora e um jovem. Ambos negros, em situações díspares que, mesmo assim, resistiram à opressão local e, mais ainda, ‘reexistiram’, se associados ao campo da Linguística Aplicada (letramentos), nas palavras de Ana Lucia Souza (2011). Talvez por isso nos impactaram tanto. Então, reiteramos: ‘nós não vamos esquecer’ (BOLETIM INFORMATIVO, 1983).

Não vamos esquecer a força pungente de dona Felismina e do jovem apenas aludido como ‘Oito’, em Lourenço Marques, atual Maputo, capital moçambicana. Não vamos esquecer duas vozes distintas que se aproximam em uma mesma direção: Stuart Hall (2003, p. 31) e Amílcar Cabral (1974), a rasurar estereótipos negativos acerca daqueles espaços ancestrais africanos, na contramão de alguns arquivos e, nesse caso, entenda-se: livros didáticos, literários, teóricos e, em outras palavras, ‘letramentos’.

Dona Felismina e o jovem pastor, ‘Oito’ rasuram certas visões simplistas erigidas através do ‘racismo epistêmico’ sobre o continente africano, as suas nuances, complexidades

e aprendizagens que precisamos conhecer em nossas travessias educacionais. Mas, como fomos (de)formados por perspectivas educacionais eurocêntricas, trata-se de um caminho desafiante, necessário, urgente, como evidencia Carlos Moore (2007; 2010) e diversos (as) estudiosos e estudiosas que compõem o presente livro. Afinal, empreendemos uma luta antiga e cheia de perigos. Que tais narrativas instiguem olhares mais críticos sobre as Áfricas estudadas, enredadas, re/criadas na negra diáspora através dos suportes que utilizamos para o ensino na área. Eis um dos caminhos para adentrarmos arquivos outros evitando-se, assim, O ‘perigo de uma história única’, como adverte Chimamanda Adichie (2019).

Recorremos, por fim, a uma das epígrafes iniciais para entrelaçar os fios da memória e, de certo modo, a instigar a re/leitura de um dos livros africanos que mais nos impactou: ‘Zenzelê, uma carta para a minha filha’, da escritora do Zimbábue, J. Nozipo Maraire (1996, p. 102): a “batalha pela África pode ter acabado, mas a luta pela história, a arte, a literatura e os filhos deste continente cresce em intensidade.” ‘Nós não vamos esquecer’, reiteramos.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BOLETIM Informativo da **Oficina de História**, no 2/3, ano 1, Moçambique: Centro de Estudos Africanos – Universidade Eduardo Mondlane, dezembro, 1983, p. 14 a 21.
- BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**, Brasília: SECAD/MEC, 2005.
- CABRAL, Amílcar. **Análise de alguns tipos de resistência**. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida e Nascimento, W. Santos (Org). **Intelectuais das Áfricas**. Campinas: 2018, p.9-15.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paz B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CUTI (2010). **Literatura negrobrasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DERRIDA Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EAGLETON, Terry. **Teoria literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1988, 87 p. (Série Princípios, v. 137)
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975 – 1976)**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).

HALL, Stuart. **A Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. **Revista Matraca**, v. 14, n. 21, Rio de Janeiro, 2007, p. 170-175.

LIMA, Maria Nazaré Mota de e SOUZA, Ana Lúcia Silva. Letramentos e relações etnicorraciais: perspectivas de descolonização na formação de professoras. *In*: PEREIRA, Áurea da Silva; CRUZ, Maria de Fátima Berenice da; PAES, Maria Neuma Mascarenhas (Org). **Letramentos, identidades e formação de educadores: imagens teoricometodológicas de pesquisa sobre práticas de letramentos**. Campinas: Mercado de Letras, 2018.

MARAIRE, J. Nozipo. **Zenzele: uma carta para a minha filha**. São Paulo: Mandarim, 1996.

MBEMBE, Achille (2018). **A crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Trad. Maria das Graças Forjaz, Moçambique, 1975.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

PEREIRA, Ailton Leal. **Livro didático de história: de qual África ele fala**. São Paulo: Paco, 2020.

SANTOS, Osmar Moreira. Platô de crítica cultural na Bahia: por um roteiro de trabalho científico transgressor. *In*. ATAIDE, Cleber (Org). **Estudos linguísticos e literários: caminhos e tendências**. Recife (e-book], 2019.

SILVA, Edilson M. da. **Negritude & fé: o resgate da autoestima**. Santa Cruz do Rio Preto: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Carlos Queiroz, 1998.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência—poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

MARCAS DA VIOLÊNCIA NO CONTO ‘STRESS’, DE LÍLIA MOMPLÉ ³⁷
FEATURES OF VIOLENCE IN ‘STRESS’ BY LILIA MOMPLÉ

Franciane Conceição da Silva³⁸

‘Stress’ é o primeiro conto da coletânea ‘Os olhos da cobra verde’ (1997), terceiro livro da escritora moçambicana Lília Momplé. Anteriormente, a autora havia publicado as obras *Ninguém matou Subura*, antologia de contos lançada em 1988, e o romance ‘Neighbours’ (1995). ‘Stress’ é um texto que nos apresenta uma multidão de rostos sem nomes. Os personagens do conto, vivendo num ambiente extremamente violento, são invadidos por uma profunda melancolia e tentam sobreviver em meio a um horizonte sem perspectivas. Esse aspecto das narrativas de Momplé (*op. cit.*) é acentuado em consideração do pesquisador Anselmo Alós, quando observa:

Lília Momplé, através de seus contos, resgata os dilemas da nação moçambicana através das experiências de sujeitos subalternizados, dos cidadãos de segunda categoria, daqueles que dificilmente teriam suas histórias contadas, e isso redimensiona a compreensão que o leitor tem da realidade pós-colonial moçambicana (ALÓS, 2013, p.401).

O conto ‘Stress’ encena a história de uma personagem feminina não nomeada, descrita pelo narrador onisciente, de acordo com a função que ocupa: ‘amante do major-general’. A história desta se desenrola, simultaneamente, com a de um professor que leva uma vida miserável, trabalhando incansavelmente para sustentar a família. As ações das personagens são assumidas por uma voz narrativa que tudo sabe, tudo vê, inclusive, adiantando episódios que acontecerão no futuro, despertando, com essa estratégia, a curiosidade do/da leitor/a.

O mote da história e o desfecho inesperado da trama se dão em consequência da obsessão que a protagonista do conto, a amante do major-general, cria em relação ao professor, o seu vizinho. O homem, consumido pela dificuldade de equilibrar os muitos compromissos com a família ao precário salário que recebe no magistério, sequer conhece a vizinha. A mulher, extremamente vaidosa e certa do seu poder de sedução, não se conforma em não ser notada pelo vizinho que insiste, na percepção dela, em resistir aos seus encantos. O trecho a seguir exemplifica essa situação:

37 Uma versão semelhante desse artigo foi publicada na *Revista Abril – NEPA / UFF*, v. 10, n. 21, p. 181-192, dec. 2018.

38 Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa - pela PUC Minas (2018).

A amante do major-general crava os olhos no homem que está sentado na varanda do 2º andar mesmo em frente e sibila, indignada: ‘bêbado’. [...] O homem vai bebericando a cerveja com uma sofreguidão mal contida, a atenção centrada no copo e no *Xirico*³⁹. Por um instante, por um brevíssimo instante, a amante do major-general supõe que ele dá pela sua presença, mas logo se apercebe que, como sempre, aquele olhar resvalante a exclui do seu campo de visão, inteiramente preenchido pelo *Xirico* e pelo copo de cerveja (MOMPLÉ, 1997, p. 9).

O ato, que pode ser considerado uma espécie de ritual, repete-se todos os domingos, quando, depois de se maquiar e se vestir, a mulher vai para a varanda que dá para a rua e observa fixamente o vizinho que nunca olha para ela. O ritual de embelezamento da personagem é descrito com minúcias pelo narrador do conto, que apresenta um discurso nada imparcial. Ao contar a história, a voz narrativa de ‘Stress’ opina e julga o comportamento das personagens. Esse aspecto do texto é comentado por Anselmo Peres Alós (2011, p. 1005-1006), quando observa que, em todos os seus contos, Lília Momplé

Adota um narrador em terceira pessoa e onisciente, e a focalização narrativa oscila entre a focalização interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e a narrativa externa (na qual, a partir de um *locus* exterior ao universo diegético instaurado pelos eventos narrados, a voz narrativa emite seus juízos e comentários acerca dos eventos que vão sendo apresentados ao leitor).

Em determinado momento do conto, a voz narrativa faz o seguinte comentário sobre o ritual de beleza da amante do major-general: “Ela se entrega com o zelo das mulheres que vivem sós e procuram, com a sua aparência cuidada, compensar a solidão, provocando, nos outros, admiração, invejas e secretos desejos” (MOMPLÉ, 1997, p.10). A partir desse comentário, apreendemos que, ao mesmo tempo em que a voz narrativa condena o comportamento da amante do major-general, deixa escapar o fascínio que a personagem lhe exerce. O narrador também pode ser considerado um desses ‘outros’ a quem a mulher provoca ‘admiração’, ‘invejas’ e ‘secretos desejos’. Talvez numa tentativa de esquivar-se dos encantos que a exuberante figura feminina lhe causa, o narrador começa a ressaltar as muitas qualificações negativas da personagem.

Dessa forma, ao descrever o espaço habitado pela vizinha do professor, a voz narrativa, ironicamente, se manifesta:

A sala é, na verdade, um lugar que suscita, nos visitantes de espírito mais sensível, uma melancolia insidiosa e funda que, por vezes, no meio de uma conversa, os leva a despedir-se, acossados de pressa, como se, de súbito, lhes falte o ar, naquele ambiente, onde o luxo, aliado a um notório mau gosto, produz um efeito de extrema opressão. E os próprios visitantes se espantam com a urgência que os move a demandar a rua, pois ignoram que a melancolia acumulada assim, inconscientemente, chega a ser mais insuportável que a própria dor (MOMPLÉ, 1997, p.9).

39 Em Angola e Moçambique a palavra *xirico* se refere a um aparelho portátil receptor de rádio.

A partir das explicações dadas pelo narrador, descobrimos que a amante do major-general vive em um imóvel que recebeu de presente do militar, situado num dos bairros mais tradicionais da cidade, “segregado por prédios e vivendas construídos, ainda no tempo colonial, por empreiteiros portugueses, com muito dinheiro e duvidoso gosto” (MOMPLÉ, 1997, p.11). A sala da residência é o espaço em que a amante do major-general se sente como uma rainha. O local é o seu reino particular e todos os objetos que o compõem foram escolhidos por ela. A ostentação do espaço que provoca tanto incômodo a alguns visitantes, talvez se deva ao fato da riqueza do ambiente contrastar com a extrema pobreza que assola grande parte da população, sobretudo, das comunidades rurais de Moçambique, que sofre com os efeitos da sangrenta guerra civil.⁴⁰ O *flat*, símbolo de ascensão social da amante do major-general, é também representação do fracasso de “um casal de funcionários públicos que, estrangulado pelo constante aumento do custo de vida, resolveu regressar à sua suburbana Mafalala” (MOMPLÉ, 1997, p.12).

A sensação sufocante, que se apresenta nos primeiros parágrafos do conto, vai crescendo na medida em que os acontecimentos se desencadeiam e a violência se instaura. As ações da amante do major-general, de certo modo, são movidas pela melancolia que a envolve, perpassando o ambiente em que ela vive. Esse aspecto da narrativa de Momplé também é apontado pelo pesquisador Anselmo Alós (*op. cit.*), que afirma:

No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a manter vivas as recordações das violências e das arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas [...]. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas, e de um atento olhar para os desfavorecidos que mais sofreram durante a história moçambicana ao longo do século XX (ALÓS, 2011, p. 1008).

A melancolia que atinge os personagens do conto pode ser uma síntese da melancolia que atingia os moçambicanos, vítimas da guerra civil. Essa sensação, de algum modo,

40 A guerra civil moçambicana, iniciada pouco tempo após a guerra de independência, levaria o país à beira de do colapso pela destruição que ela iria provocar. Ela seria fruto de uma mescla de fatores internos e externos, sendo incentivadas principalmente pela reação às políticas do governo e pela situação que se configurava no sul da África ao final dos anos 1970. Para entender como a situação moçambicana chegou a tal ponto é preciso analisar as ações do governo desde que assumiu o poder, assim como as relações estabelecidas com outros países, em especial a Rodésia e a África do Sul [...]. Além da complexa situação interna do país, os acontecimentos nos países vizinhos viriam a influenciar a guerra civil moçambicana, principalmente pela postura adotada pela Frelimo em relação à política interna dos dois regimes racistas. [...] Desde o primeiro momento, o presidente Samora Machel havia declarado seu apoio ao estabelecimento de governos de maioria negra nesses países, então governados por uma minoria branca. Isso levou a Rodésia e a África do Sul a apoiarem o grupo oposicionista Renamo, que enfrentaria a Frelimo numa sangrenta e brutal guerra civil. (VISENTINI, 2012, p. 98-99).

também alcança os leitores e leitoras. Tornamo-nos prisioneiras do espaço tedioso construído por Lília Momplé. Assim como a poeira que se agita querendo se libertar da sala luxuosa, mas melancólica, agitamo-nos para saber o que vai acontecer no desenvolvimento da história. Dessa forma, num compasso lento e tedioso, vislumbramos a amante do major-general, embriagada pela “sensação que sempre lhe provoca o fato de constatar que tudo quanto os seus olhos abarcam lhe **pertence**” (MOMPLÉ, 1997, p.10 – grifo nosso).

Pertencer é um verbo que muito diz sobre a personagem e que move muitas das ações praticadas por ela. De algum modo, a mulher se sente bem no ambiente que tanto incomoda aos seus visitantes, porque ela é apenas mais um elemento que compõe esse cenário. Ela é apenas mais um enfeite da sala luxuosa, onde até “mesmo a poeira parece circular agitadamente, ansiosa por se libertar de tamanha ostentação” (MOMPLÉ, 1997, p.9).

A personagem envaidecida pelo luxo que o major-general lhe proporciona, contenta-se em ser um ornamento que enfeita a vida do ex-militar, apenas aos domingos. Nos outros dias da semana, a amante solitária permanece presa ao seu castelo ilusório, acreditando ser uma rainha. De acordo com o professor John Rex (2007, p.445), em estudo realizado sobre o conto ‘Stress’:

Certamente, a cor das paredes, o tipo e a disposição da mobília, a adequação do espaço às necessidades do(s) ocupante(s) podem afetar o astral deste(s), mas a verdadeira fonte dessa solidão e acompanhante melancolia é a relação entre o homem (o major-general) e a mulher (a amante). Percebe-se uma polarização homem-mulher, traduzida na enorme clivagem de interesses e atitudes entre os dois: contra o capricho, a elegância (no vestir, na maquiagem, nos cuidados do corpo e na etiqueta geral) e a sensualidade da amante, o descaso, a grosseria e a falta de prumo do major-general.

A contradição apontada por Rex (*op. cit.*) reforça o nosso ponto de vista sobre a mulher como ornamento. A personagem é, de certo modo, um objeto de uso (pessoal e irrestrito) do major-general. Ela pertence ao amante, mas vive tão presa à realidade que criou para si, tão presa à sua própria vaidade, que não tem consciência do quanto é escrava de seus próprios desejos. Inebriada pela sensação de que tudo o que vê à sua volta lhe pertence, ao vislumbrar o professor de feição macambúzia, sentado à varanda, a amante do major-general decidiu que ele também lhe pertenceria, assim como os ornamentos que enfeitavam a sua sala melancólica. Fechado em seu mundo particular, o professor não nota a presença da mulher, que quanto mais se sente rejeitada, mais deseja possuí-lo:

Não fosse o homem sentado na varanda em frente, [a amante do major-general] já se teria retirado para a macieza dos seus sofás de veludo e aí esperaria o amante que não tarda a chegar. Mas algo mais forte do que ela a retém de pé, travando esta luta surda e inglória que se arrasta desde o primeiro domingo em que depois do solitário almoço, ela se vestiu, maquiou, perfumou e veio para a varanda. Nesse primeiro domingo, já lá estava o homem, sentado na cadeira de napa encardida, absorto no Xirico e na cerveja que, ao longo da tarde, iria bebendo. [...] O

homem, porém, ignorou a presença daquela mulher que, da sua varanda o observava, toda oferecida e convicta do seu poder de sedução. E continua a ignorá-la, todos os domingos, ao longo de dois anos (MOMPLÉ, 1997, p.12-13).

No trecho em destaque, consideramos relevante nos atentarmos para a focalização dos detalhes que configuram o espaço físico descrito pela voz narrativa. Observemos que a mulher do major-general, enfeitada com as melhores maquiagens e com o seu vestido de seda, aconchegava-se na ‘macieza dos seus sofás de veludo’. Em contraste com a imagem exuberante da mulher, a voz narrativa nos descreve o professor como um homem de ‘rosto grave e melancólico’, de ‘mãos ossudas e nervosas’, sentado em sua ‘cadeira de napa encardida’.

Temos assim a representação de dois cenários distintos: de um lado, o ambiente rico e luxuoso em que habitava a amante do major-general; do outro, o mundo cheio de privações em que viviam o professor e os seus familiares. Ao analisarmos esses dois espaços, podemos observar marcas da violência sistêmica. Uma violência instaurada, estruturada e institucionalizada. Em estudo sobre ‘Stress’, a professora Zuleide Duarte (*op. cit.*) assim se posiciona a respeito do contraste social apresentado no conto:

O contraste entre a ninfa da varanda e o torturado torcedor, espectador do Xirico, diversão de domingo, com um inseparável e único copo de cerveja, revela uma nova discriminação, oriunda não mais da ação direta do português colonizador, mas do produto de uma luta que teve seus princípios nacionalistas desvirtuados, reduzindo-se a um mero jogo de gerir os próprios interesses. Um retrato duro dos que ganharam com a guerra em contraponto com os que perderam e continuam, não importando de quem vem o ataque: do invasor ou do estômago faminto. (DUARTE, 2012, p.6).

O responsável por manter o luxo e ostentação que cercam a mulher é o major-general, um ex-guerrilheiro da FRELIMO.⁴¹ Embevecido pelo poder, o major “se entrega aos seus ínfimos instintos, rumo a um hedonismo patológico, e aproveita a sua posição de alto oficial do exército para ‘escravizar’ a mulher, exigindo gratidão e respeito” (REX, 2007, p. 445).

Desfrutando as benesses dos postos cada vez mais elevados que assume, na medida em que a guerra civil vai se prolongando, o homem que lutara pela libertação do país vai

41 A guerra civil moçambicana, iniciada pouco tempo após a guerra de independência, levaria o país à beira de do colapso pela destruição que ela iria provocar. Ela seria fruto de uma mescla de fatores internos e externos, sendo incentivadas principalmente pela reação às políticas do governo e pela situação que se configurava no sul da África ao final dos anos 1970. Para entender como a situação moçambicana chegou a tal ponto é preciso analisar as ações do governo desde que assumiu o poder, assim como as relações estabelecidas com outros países, em especial a Rodésia e a África do Sul [...]. Além da complexa situação interna do país, os acontecimentos nos países vizinhos viriam a influenciar a guerra civil moçambicana, principalmente pela postura adotada pela Frelimo em relação à política interna dos dois regimes racistas. [...] Desde o primeiro momento, o presidente Samora Machel havia declarado seu apoio ao estabelecimento de governos de maioria negra nesses países, então governados por uma minoria branca. Isso levou a Rodésia e a África do Sul a apoiarem o grupo oposicionista Renamo, que enfrentaria a Frelimo numa sangrenta e brutal guerra civil. (VISENTINI, 2012, p. 98-99).

sendo dominado pela “ânsia desenfreada de usufruir tudo o que na vida lhe dá prazer” (MOMPLÉ, 1997, p.14), mesmo que esses prazeres sejam frutos da miséria em que vive grande parte da população, sobretudo, o grupo atingido diretamente pela guerra.

O modo como a voz narrativa descreve o major e o professor é relevante para entendermos o processo de construção dessas duas personagens. O ex-guerrilheiro da FRELIMO é descrito pelo narrador como uma figura em processo de deformação. O homem, antes idealista, se transforma e a sua imagem se deforma. Cego pelo poder, o major vai ficando cada vez mais desfigurado, na medida em que vai acumulando mais riquezas e abandonando os seus ideais. O excerto do conto, exposto a seguir, nos mostra esse processo de deformação do corpo do major:

O major general é um quarentão pequeno e nervoso que conserva ainda resquícios do aprumo dos seus tempos de guerrilheiro da FRELIMO. [...] Atualmente, não só o aprumo, mas os próprios ideais que o nortearam durante a luta de libertação, e pelos quais estaria disposto a sacrificar a própria vida, foram se diluindo. [...] Não admira, pois, que o ventre, atufalhado de boa comida e farta bebida, se apresente agora volumoso e flácido, projetando-se o corpo como uma caricata gravidez. E que o rosto, outrora de contornos quase ascéticos, esteja agora deformado pela camada de gordura que, ao longo dos últimos anos, se vem instalando sob a pele macerada. E que o próprio olhar tenha adquirido a baça frieza da maioria dos abastados deste mundo. (MOMPLÉ, 1997, p.14-15).

Já mencionamos anteriormente que a voz narrativa dos contos de Momplé não é imparcial. De tal modo, sem o menor temor em tomar partido e fazer julgamentos em relação aos personagens, o narrador demonstra o seu sentimento de repulsa em relação ao major. Todas as expressões que utiliza para descrever o ex-guerrilheiro trazem uma carga pejorativa: ‘ventre volumoso e flácido’, ‘caricata gravidez’, ‘rosto deformado pela camada de gordura’, ‘pele macerada’, ‘olhar de baça frieza’. As características físicas e psicológicas do major são ressaltadas com a intenção de representá-lo como uma figura decadente. Em oposição a essa representação caricata do major-general, a voz narrativa apresenta o professor, destacando as muitas qualidades do homem que lhe conferem uma áurea de dignidade. De acordo com o narrador:

[O professor] desperta sempre com a sensação de que já está atrasado, arranja-se a correr e a correr engole a chávena de chá quase amargo (o açúcar é caro) e o pedaço de pão seco. [...] E a corrida recomeça, manhã à noite, ingloria corrida que mal dá para a família não morrer de fome, estranha recompensa para tamanho esforço e tantos anos de estudo. Ah! Ultimamente tem havido algumas surpresas. São os familiares fugidos da guerra, que encontram abrigo certo em casa do professor, porquanto este bebeu no leite materno o espírito de hospitalidade que o leva a acolhê-los e a repartir com eles o pouco que possui (MOMPLÉ, 1997, p. 16).

Observemos que a voz narrativa não economiza qualificativos para descrever a figura grandiosa do professor. Trabalhador, honesto, incorruptível e generoso, o homem é

apresentado como um exemplo de dignidade, num contexto em que os homens que lutaram pela independência do país, considerados heróis pela população, vão sendo corrompidos pelo dinheiro e pelo poder, como é o caso do major-general.

Feitas essas observações a respeito de duas personagens masculinas tão diferentes, e que consideramos relevantes para compreendermos as estratégias narrativas utilizadas por Lília Momplé (*op. cit.*), voltemos à questão que é o foco principal de nossa análise: o ódio da amante do major-general pelo seu vizinho. Esse ódio moverá as ações da protagonista, sendo o professor a sua principal vítima. Certa do seu poder de sedução, a amante do major-general não aceita passar despercebida, tentando buscar no homem que lhe é indiferente “a confirmação da sua feminilidade e beleza” (MOMPLÉ, 1997, p.13).

A ação, mesmo que inconsciente do professor ignorar a vizinha que tanto o deseja, vai fortalecendo o ódio dela. De tal modo,

Radiosa no seu vestido verde mar, ao vê-lo todo entregue à bebida e ao *Xirico*, a amante do major-general continua a fixá-lo com um olhar branco de rancor. O mesmo olhar que um dia, num futuro não muito distante, sentado no banco dos réus, ele irá captar e o levará a interrogar-se, cheio de perplexidade, 'porque me odeia tanto esta mulher que mal conheço?' Com efeito, terá dela apenas uma ideia vaga e imprecisa, de alguém que, casualmente, se avista de relance (MOMPLÉ, 1997, p.13).

A estratégia narrativa, assumida por Lília Momplé (*op. cit.*), de trazer para o tempo presente pistas dos acontecimentos que marcarão o futuro das personagens, chama-se *flashforward* e, além deste, a autora também recorre, muitas vezes, ao uso do *flashback*. Nesse caso, fatos do passado são trazidos à tona para dar sentido a acontecimentos ocorridos no presente das personagens.

Na citação destacada anteriormente, vimos que a amante do major-general e o professor vão estar frente a frente, no momento em o homem estará sentado no banco dos réus, perplexo com o ódio que desperta na mulher que mal conhece. Logo, a voz narrativa nos revela o motivo deste encontro. O fato é que, num momento de desespero, o professor acaba assassinando a sua esposa. Ninguém presencia o crime. A amante do major-general, no entanto, ao saber da tragédia, faz questão de se apresentar como testemunha de acusação:

Nesse dia, a amante do major-general será a única testemunha de acusação. Nem mesmo os familiares da esposa do réu se prestarão a depor contra ele, porque, apesar de campônios analfabetos, carregam em si uma sabedoria antiga que lhes permite distinguir um criminoso de um homem acuado pelo desespero. A amante do major-general, porém, logo que tiver conhecimento da tragédia, ousando mesmo contrariar o amante, apresentar-se-á como testemunha de acusação, aproveitando-se da privilegiada situação de vizinha do réu. E, nessa hora de vingança, incriminará o professor com afirmações temerárias e falsas. (MOMPLÉ, 1997, p.13-14).

Mais do que a vingança, a disposição da mulher para ser testemunha de acusação de um crime, que nem sequer presenciou, pode ser vista como uma maneira de conseguir movimentar sua rotina entediante. No momento em que presta o seu testemunho contra o professor, quando o juiz a proíbe de emitir opiniões pessoais sobre o réu e, logo após, dá a sentença do crime, assim é descrita a reação da mulher:

Ela abster-se-á de emitir opiniões pessoais, mas continuará a fixar o réu com os olhos brancos de rancor. Rancor que dará lugar a um brilho de triunfo quando, apesar de todas as atenuantes, for lida a pesada sentença de quinze anos de prisão (MOMPLÉ, 1997, p.13-14).

Como já mencionamos, a perspectiva na qual a história é narrada aponta, todo o tempo, para a construção de algumas personagens que são colocadas como vítimas e outras como culpadas pela violência que sofrem e/ou praticam. É perceptível a estratégia narrativa de focalizar, sobretudo, a violência assumida pela amante do major-general. A mulher que é beneficiária direta do homem que lucra com a desgraça do povo provoca antipatia no narrador, que não se exime de apontar todas as suas características negativas. A personagem feminina é descrita como fria, oportunista, rancorosa, vingativa, de natureza perversa e que se regozija com a miséria alheia. Vê-se que na figura da mulher exibem-se traços da representação crítica da burguesia egoísta e insensível de Moçambique que, mergulhada em sua ambição e na ânsia desenfreada pelo poder, não consegue enxergar - ou prefere não ver - a situação lastimável em que vive grande parte da população que sofre com os efeitos maléficos da guerra.

Contudo, por mais que a voz narrativa descreva a personagem de maneira tão negativa, nos arriscamos a dizer que ela também é uma vítima. Saindo de um contexto de privações, vindo de uma família pobre, a mulher encontrou no major-general a possibilidade de ter uma vida melhor. Temendo ser descartada pelo amante, a mulher faz de tudo para agradá-lo: vai recebê-lo à porta de casa, como ele gosta, serve-lhe a bebida, como ele exige, e contenta-se em receber a visita do homem apenas uma vez por semana. Aliás, considera “muito lisonjeiro que este lhe reserve as tardes e as noites de domingo, pois, só em ocasiões excepcionais, ele as passa com a esposa e os filhos” (MOMPLÉ, 1997, p. 15).

Acreditamos que a personagem se mantém presa à relação com o major-general porque se beneficia dela, mas, mesmo que quisesse sair desse relacionamento, seria bem difícil obter êxito. O major, sendo um homem poderoso, dificilmente aceitaria que a mulher o deixasse, cabendo só a ele tomar essa decisão. É possível dizer que o major-general e a sua amante são “separados em duas categorias: uma dominante, outra dominada” (SAFFIOTTI; ALMEIDA, 1995, p.23).

A personagem feminina é o elo mais fraco da relação e não tendo poder para violentar o poderoso homem, acaba por despejar a sua fúria no professor. Na opinião de John Rex, ao escolher o vizinho como alvo de seu ódio, a mulher procura descarregar a sua ira “salvando e preservando o seu mundo ir(real), e certamente a sua saúde emocional” (REX, 2007, p. 446). Presa a uma realidade que a torna infeliz, a amante do major-general transforma-se em pessoa egoísta que só valoriza aquilo que o dinheiro pode comprar. Se pudesse, compraria o professor para incluí-lo na coleção de objetos que enfeitam a sua casa. Arriscamo-nos a afirmar que encher a mansão de móveis caros e luxuosos é uma maneira da mulher tentar preencher o vazio de sua existência.

É interessante observarmos as estratégias narrativas utilizadas por Lília Momplé (*op. cit.*) para construir as personagens principais que praticam algum tipo de violência. A amante do major-general, como vimos, é representada como alguém que age de maneira temerária. Ela é vítima de violência, mas reproduz essa prática contra quem considera mais fraco, apenas para se vingar. Todas as qualificações que se referem à mulher a colocam num espaço de vilania. Por outro lado, mesmo quando assassina a esposa, o professor não perde a sua áurea heroica. Depois de cometer o crime, ele vai se entregar à polícia. Nesse momento, ocorre uma virada na construção formal do texto, que reforça a tentativa do narrador tentar justificar o crime praticado pelo personagem com o qual muito se identifica. Nessa cena, diferente do que acontece no decorrer do conto, o professor assume a enunciação e se pronuncia num discurso direto e livre:

- Venho entregar-me. Matei a minha mulher.
- Matou a sua mulher? – pergunta o policial, atônito, pois não consegue relacionar aquele homem de aspecto tão pacífico com um crime de morte.
- Sim, matei – murmura de novo, o professor.
- E por quê? Qual foi o móbil do crime? - Insiste o policial, num tom mais profissional, mas ainda incrédulo.
- Não sei. Acabo de a matar.
- Não sabe? Então acaba de matar a mulher e não...
- Não sei... talvez porque eu próprio já não consiga viver – responde o professor, tirando do bolso um velho lenço, com o qual tenta ocultar as lágrimas que, teimosamente, lhe brotam dos olhos (MOMPLÉ, 1997, p.19).

Nesse diálogo final, em que prevalece a enunciação do professor, as poucas intervenções feitas pela voz narrativa são para reforçar o caráter dócil e inofensivo do pobre homem. De tal forma, o professor é encenado, antes, como vítima de uma série de forças desses ‘tempos modernos’, mas que ele não consegue gerir. “E acaba vitimando, de maneira fatal, a normalmente compreensiva mulher que também é sujeita a semelhante dificuldade” (REX, 2007, p. 447). O modo como é narrada a confissão do homicida pode ser compreendido como uma estratégia utilizada por Momplé (*op. cit.*) para criar uma maior

aproximação entre nós, leitoras e leitores e o personagem. A confissão do crime coloca, mais uma vez, o professor no espaço de celebração, coloca-o no lugar de herói que não foge às suas responsabilidades. Afinal, ele comete o erro, mas admite-o.

Se formos pensar nos personagens como alegorias, podemos dizer que o major-general representaria os indivíduos responsáveis pela perpetuação da guerra, recebendo benefícios diretos. A sua amante seria uma alegoria do grupo que se beneficia indiretamente do conflito. De certa forma, nos móveis luxuosos que enfeitam a mansão da mulher respinga o sangue das moçambicanas e dos moçambicanos mortos em consequência dos conflitos.

Por não se deixar corromper e manter firmes os seus ideais, num contexto em que as pessoas vão sendo pervertidas pelo poder, o professor, em sua luta incansável pela sobrevivência, pode ser lido, no conto, como uma alegoria do povo moçambicano sofrido. Um defensor de valores e tradições do país que, aos poucos, vão sendo destruídos pela guerra que se estende infinitamente.

Podemos considerar, então, que a violência internalizada pela amante do major-general, se apresenta na vida de todas as personagens do conto, em maior ou menor escala. A narrativa de Momplé é, portanto, marcada por uma áurea violenta. Ninguém consegue ficar imune a ela. A relação de violência que a personagem feminina estabelece com o major é reproduzida, por ela, contra o vizinho. Do mesmo modo, quando o professor assassina a sua mulher, ele pratica contra a esposa a violência do sistema que enfrenta cotidianamente.

O conto ‘Stress’, como grande parte das narrativas de Lília Momplé (*op. cit.*), não tem *happy end*. Ciente da realidade brutal que invade o contexto enfocado pelo conto, a autora vai criando estratégias de ficcionalização da violência, deixando manifesta a sua crítica àqueles que, como o major-general e sua amante, se beneficiam das mazelas provocadas pela guerra e pela corrupção dos ideais defendidos pelas lutas de libertação.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. A ficcionalização da história moçambicana nos contos de Lília Momplé. Florianópolis, **Rev. Estud. Fem.** v.19, n. 3, p.1005-1007, dez.2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000300018. Acesso em: 25 ago. 2017.

ALÓS, Anselmo Peres. Uma leitura a contrapelo do colonialismo em terras moçambicanas. Florianópolis, **Rev. Estud. Fem.** v.21, n. 1, p. 398-402, Abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100021&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 ago. 2017.

DUARTE, Zuleide. Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. Maputo, **Rev. Literatas.** v.43, n.2, p. 05-07. Ago.2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com>

/files/especial-lilia-momple.pdf.>. Acesso em: 26 ago. 2017.

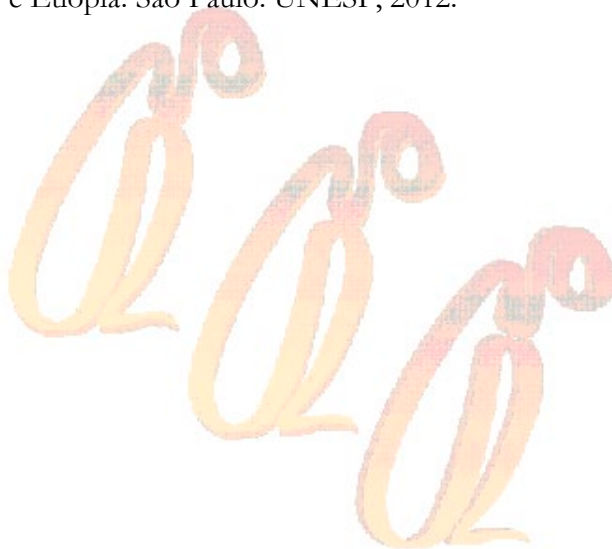
MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1997.

MOMPLÉ, Lília. Entrevista: “se não escrever mais nada não me importo”. Maputo, **Rev. Literatas**. v.43, n.2, p. 09-13. Ago. 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

REX, John. A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lília Momplé e Ama Atta Aidoo. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de Gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

VISENTINI, Paulo Fagundes. A revolução moçambicana. *In*: **As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia**. São Paulo: UNESP, 2012.



RESISTÊNCIA E FUGA EM ‘CRIME BÁRBARO’ DE RINCON SAPIÊNCIA

Wellington A. dos Santos (UFES)⁴²
Jurema Oliveira (UFES)⁴³**Introdução**

Correr para alcançar a árdua condução, após um penoso dia de trabalho, correr para garantir um bom lugar na fila do hospital para tratar do filho doente; correr da fome, da tortura, da polícia, das adversidades, driblando as diferentes formas de opressão, tem sido a realidade do povo preto no Brasil, ao longo de mais de quatro séculos. A narrativa da canção ‘Crime bárbaro’ de Rincon Sapiência relata a saga de Galanga, personagem fictício, em fuga após matar seu opressor, o Senhor de Engenho. A fuga evidenciada nessa poesia do *rapper* paulistano dialoga, comparativamente, com a realidade do afrobrasileiro da atualidade; os personagens reais de uma vida dura, vítimas das violências que marcaram e continuam a marcar, da pior forma possível, a história do povo preto no Brasil.

‘Crime bárbaro’ de Rincon Sapiência, de autoria do próprio *rapper* em parceria com Tom Zé e Valdez, é embalada por um *riff* de guitarra sampleado da música ‘Jimmy, renda-se’ de Tom Zé, que confere uma sensação de movimento acelerado, ao passo que narra a saga do escravo Galanga em fuga, após assassinar o principal responsável por toda a opressão, injustiças e maus-tratos sofridos pelo seu povo: o Senhor de Engenho.

Este trabalho foi desenvolvido com a intenção de despertar nos descendentes da diáspora africana o desejo de serem protagonistas de suas próprias histórias, traçando suas rotas de fuga por meio de sua arte, suas vivências, raízes culturais, crenças e lutas. Por isso, escolheu-se a letra de ‘Crime bárbaro’, do *rapper* Rincon Sapiência como objeto de análise, pois retrata uma fuga da opressão. Para tanto, o artigo apoia-se em obras de autores como Antônio Candido (2004), Ferréz (2005), Stuart Hall (2003), João José Reis (1996), dentre outros, como também, em canções de rappers como Emicida e Sabotage.

O negro em fuga

Rincon Sapiência, por meio de letras que retratam as lutas dos indivíduos periféricos, como é o caso da canção ‘A volta pra casa’, exalta a criatividade, a história, irreverência e qualidades do povo preto, como na dançante ‘Ponta de lança’ (Verso livre). O *rapper* traz à

42 Wellington A. dos Santos é Mestre em Letras no campo das Teorias Literárias pela Universidade federal do Espírito Santo, UFES.

43 Jurema Oliveira é Pós-Doutora Pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PNPD/Capes/UFRN), Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisa Africanidades e Brasilidades - NAFRICAB/UFES, Pesquisadora da Fundação de Apoio a Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – Fapes e Professora da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

tona um discurso engajado em defesa da resistência do negro no enfrentamento a uma escravidão que, mesmo com mais de um século da assinatura de sua abolição, continua propagando seus sintomas na atualidade, sentindo-se ainda as suas consequências todos os dias. São os efeitos da escravidão moderna.

O primeiro verso do *rap* ‘Crime bárbaro’: ‘Capangas armados estão à procura’, apontam para a figura do capitão do mato, que eram sujeitos responsáveis por perseguir e capturar escravos foragidos. Esses capangas, na maioria das vezes, eram indivíduos negros que lamentavelmente, recebiam determinados cargos em troca de sua liberdade, estando entre suas atribuições torturar e perseguir seus próprios semelhantes. Os capitães do mato ficaram reconhecidos também pela participação em milícias especializadas em procurar e destruir os quilombos⁴⁴ (REIS, 1996).

Como era de se esperar de caçadores de gente, os capitães-do-mato não figuravam entre as pessoas mais íntegras da Colônia, sendo frequentemente acusados dos maiores desmandos, entre os quais se contava o de roubar escravos, usar indevidamente seu trabalho e prender e até matar cativos inocentes para obter recompensas (REIS, 1996, P. 17).

Versos da canção ‘Mandume’ do *rapper* Emicida (2015) podem ser tratados comparativamente com o enredo de ‘Crime bárbaro’ de Sapiência, quanto ao sentimento do protagonista da narrativa, após alcançar sua liberdade: “Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu quiser / Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as correntes no pé” (EMICIDA, 2015, faixa 12).

Em ‘Crime bárbaro’, fica evidente a tentativa de voltar o foco da abolição da escravatura no Brasil para os próprios negros que, em atos de bravura, mesmo com tantas adversidades, engendraram suas lutas contra a barbárie sofrida. Nomes como Zumbi dos Palmares, Zacimba Gaba, Constança de Angola, Benedito Meia-Légua, Luiz Gama, José do Patrocínio, que foram impactantes em suas ações contra a escravidão, dentre tantos outros, seguindo a ideia da música de Sapiência, são os verdadeiros heróis no combate aos senhores de engenho, em detrimento da assinatura de um documento por uma princesa branca no dia 13 de maio de 1888, garantindo a liberdade do povo preto, que naquele momento, já contava com cerca de noventa e cinco por cento de sua população vivendo em liberdade, graças às suas próprias investidas de rupturas e enfrentamentos, sem reconhecimento.

Ao assinar a Lei Áurea, abolindo, simbolicamente, a escravidão no Brasil, a princesa Isabel (branca e com *status* de nobreza) é transformada numa espécie de heroína. Desse

44 Comunidades construídas por escravos foragidos.

modo, toda a luta do povo negro para derrubar o sistema escravagista ficou ofuscada, entrando num processo de apagamento.

Em entrevista para uma matéria publicada no dia 11 de maio de 2018 no ‘Jornal Século Diário’, Thaís Souto Amorim, coordenadora do Museu do Negro no Espírito Santo (MUCANE), afirma que vivemos uma abolição inacabada e que também, o efeito de um papel assinado por uma princesa branca não nos libertou (TAVEIRA, 2018):

Para o Mucane, como um espaço público de resistência, como comemorar 25 anos de existência sem comemorar os 130 da Lei Áurea? ‘Temos sempre o cuidado de quando falar do aniversário do museu pontuar que não estamos comemorando uma abolição inacabada, pois a assinatura de um papel não nos libertou’, diz Thaís Souto Amorim, coordenadora do Mucane. Queremos mostrar a importância da manutenção deste espaço. Para demarcar, vamos fechar a rua com aquilo que é nosso alimento, com nosso tambor, nossa forma de nos relacionar, levando às ruas o que acontece dentro das paredes do local todos os dias (TAVEIRA, 2018).⁴⁵

Seguindo esse pensamento, em contraposição à valorização histórica apenas de personagens brancos no nosso país, o dia 20 de novembro, dia da consciência negra, que homenageia o herói Zumbi dos Palmares, tem maior representatividade para os negros. Zumbi foi morto em combate, defendendo seu povo e seu quilombo contra a escravidão em 20 de novembro de 1695.

Rincon Sapiência, na narrativa de ‘Crime bárbaro’, faz referência à correria do negro em busca de liberdade desde os tempos de Zumbi até os dias atuais, aos que fazem suas ‘correrias’ para resistir às agressões desferidas contra si, seu povo e seus quilombos modernos: ‘Fugindo eu tô correndo pela mata / Na pele eu levo a marca da tortura’ (SAPIÊNCIA, 2017).

Nos versos: ‘Por mim estaria tudo em paz / Minha terra, meu povo e ninguém mais’ de ‘Crime bárbaro’, fica evidente que, no imaginário do personagem, em fuga por matar o Senhor de Engenho, o desequilíbrio é causado quando seu povo é subtraído de sua terra natal, destituído de sua liberdade e trazido para uma nação distante, condenado a um terrível processo de trabalho forçado. A fala ‘(Nossa Senhora, Negin passou a mil)’ que antecede o refrão da música, aparecendo sempre que o refrão é repetido, é sampleada da canção ‘Eu sou 157’ dos Racionais MC’s. O referido *rap* do grupo paulistano narra uma trágica tentativa de assalto a banco por um grupo composto, em sua maioria, por indivíduos negros periféricos e ‘passar a mil’, significa correr. Mesmo após mais de um século passado da abolição da escravatura no Brasil, o povo preto continua ‘passando a mil’ para fugir dos estigmas, da dominação, do preconceito, da culpa e do trabalho exploratório.

45 <https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/rincon-sapiencia-e-os-130-anos-da-abolicao-que-ainda-nao-veio>.

No verso: ‘Sim senhor, não senhor, não satisfaz’, fica evidente o desejo do protagonista do enredo, até então oprimido, obediente e cabisbaixo, de revelar que tem sua própria voz, após promover sua revolução. Já no refrão de ‘Crime bárbaro’, no verso ‘Canela fina é pra correr’, Rincon Sapiência, aparentemente, brinca com a tradição das elites dizerem que os negros com canelas finas são mais astutos, mais resistentes. Não obstante, há relatos de que quando um navio negreiro aqui chegava, os escravos eram perfilados para serem comprados e aqueles com as canelas finas eram escolhidos para trabalhos mais pesados, nos quais se exigia mais resistência e habilidade.

A fala ‘Escravos agora fazem canções’, presente em ‘Crime bárbaro’, aparentemente, relaciona-se ao fato do negro, mesmo sendo empurrado para as margens da sociedade, sofrendo as consequências de uma abolição de escravatura inacabada, ter presença marcante no processo de produção cultural brasileiro. O agravante aqui é que, embora contundente e crucial na formação da nossa sociedade, a participação dos negros nessa construção é invisibilizada pelas elites dominantes.

Para Ligia Leite (1992), o construto cultural no Brasil, deu-se a partir da valorização da produção das elites e vulgarização das criações das massas que, mesmo inferiorizadas, permeiam e influenciam o cotidiano da cultura elitista:

Na construção de um imaginário social coletivo, a partir de um código excludente, definiu-se o Brasil como portador de uma cultura superior ou ‘correta’ de raízes aristocráticas, calcada em exemplos de países europeus. As demais são chamadas, com ‘naturalidade’, de cultura de massas, e são colocadas simplesmente em oposição à ‘cultura superior’. São culturas definidas como vulgares, inferiores, popularescas, acientíficas, etc., e que constituem a própria realização de 80% da população brasileira, a partir de outra ordem grupal, e que, mesmo sem consentimento, interferem no cotidiano da cultura de elite (LEITE, 1992, p. 102).

Os versos: ‘Meu crime a ele eu culpo / Bateu em criança, cometeu estupro’ de ‘Crime bárbaro’, deixam evidente o pensamento do herói da narrativa do *rap* de Rincon Sapiência, acerca da culpabilidade de seu ‘ato bárbaro’. Para ele, os atos degradantes do senhor de engenho o levaram a cometer o assassinato que desperta em seu ser uma sensação de heroísmo, como é possível notar na fala: ‘Me sinto como um herói e isso me faz bem’.

O verso: ‘Proibiu a dança e a religião’, elencado na denúncia do protagonista como um dos elementos causadores da sua investida contra seu opressor, evidencia a desvalorização dos costumes e crenças do povo preto por parte da elite branca brasileira. As religiões de origem africana sempre foram desqualificadas no Brasil, em detrimento das religiões seguidas pelos brancos.

Seguindo essa mesma lógica, Karl Marx e Friedrich Engels (1974), na obra ‘Sobre

literatura e arte’, afirmam que as classes dominantes são detentoras da produção intelectual e espiritual de cada época:

As ideias da classe dominante são também as ideias dominantes de cada época. Ou, por outras palavras, a classe que é a potência ‘material’ dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as ideias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidas a essa classe dominante (MARX; ENGELS, 1974, p. 22).

Desse modo, quem detém o poder, normatiza o tipo de produção cultural que lhe convém. De acordo com Robyn J. Whitaker (2019), o branqueamento da imagem de Jesus Cristo, como exemplo, também serviu de elemento de legitimação do preconceito contra negros:

Da mesma forma, a afirmação teológica de que os seres humanos foram criados à imagem e semelhança de Deus tem consequências: se Deus é sempre representado como um homem, por padrão os homens serão brancos, uma ideia subjacente a um racismo latente (WHITAKER, 2019).⁴⁶

Uma fala conferida ao Senhor de Engenho, na narrativa de ‘Crime bárbaro’, presente no verso: ‘(Ah!) Ele diz: esse nego é o cão’, é uma expressão que pode parecer um elogio, utilizada ainda nos dias atuais pelos brancos, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Porém, dizer que um negro é o ‘cão’ é inseri-lo num processo de demonização da sua figura e, nesse mesmo bojo, são abarcados seus costumes e suas crenças.

No que tange às manifestações artísticas culturais, mesmo desqualificadas pela elite dominante, as manifestações de cultura do negro foram e são cruciais para a formação cultural no nosso país. As rebeliões dos negros, em fuga das senzalas modernas, resistindo com sua poesia, seus tambores, sua dança e tantas outras expressões culturais, continuam a incomodar os senhores de engenho e a fortalecer a autoestima dos descendentes da diáspora africana.

De acordo com Stuart Hall (2003), em sua obra ‘Da diáspora’, independentemente de como as tradições do negro, sobretudo sua voz musical, são representadas pelo discurso hegemônico, o que fica evidente nessas manifestações, são os elementos de um discurso diferente, de outras variadas representações.

A voz hegemônica que desqualifica a cultura negra entra, portanto, em contradição quando faz expropriação de muitos elementos dessa tradição para construir seus dispositivos culturais, atribuindo os créditos dessas produções apenas à elite que, no Brasil, é historicamente composta pelo homem branco com origens na Europa.

46 <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039>.

A canção ‘Crime bárbaro’, como todo rap, que comumente narra vivências do povo preto em todas as suas nuances, aponta o lugar da literatura na oralidade. Não obstante, a prática de poesia oral serviu de base histórica para o desenvolvimento literário vigente. Rincon Sapiência, por ser um indivíduo de origem periférica, podendo ter vivenciado os acontecimentos narrados nos versos de suas músicas, nessa lógica de construção literária, pode ser considerado o poeta ideal do povo que representa em seus modos de falar e em seu comportamento. Assim, o artista estabelece um diálogo direto e objetivo com um povo em busca de esclarecimentos para as complexidades enfrentadas.

Embora a elite defensora do cânone relute por reconhecer a importância de canções *rap* como ‘Crime bárbaro’, em termos de literatura, vale ressaltar que essa forma de poesia de origem negra, desenvolvida nas periferias das grandes cidades do Brasil, inspirada nos negros americanos e jamaicanos, caminha a passos largos, ocupando lugares de destaque, mesmo em ambientes acadêmicos, como foi o caso do álbum ‘Sobrevivendo no inferno’, do grupo de *rap* paulistano, Racionais MC’s, escolhido para compor a lista de obras de leituras obrigatórias do vestibular da UNICAMP, para aqueles que buscaram uma vaga na Universidade em 2020, como é possível ver nesse fragmento da matéria de Camilo Rocha (2018) no ‘Nexo Jornal’, sobre o assunto:

Os Racionais MC’s entraram para a academia. Pelo menos na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), candidatos a uma vaga na instituição em 2020 terão de estar familiarizados com as letras do álbum ‘Sobrevivendo no inferno’, de 1997.

A universidade colocou o álbum do grupo na lista de leituras obrigatórias para seu vestibular. O disco, que contém músicas como ‘Diário de um detento’ e ‘Jorge da Capadócia’, está na categoria ‘Poesia’, junto com ‘A teus pés’, da escritora Ana Cristina Cesar, e de ‘Sonetos’ de Luís de Camões (ROCHA, 2018).⁴⁷

A mesma matéria de Camilo Rocha traz ainda uma importante fala, em defesa do *rap* como literatura, do crítico literário americano Adam Bradley, doutor em língua inglesa pela Universidade de Harvard:

‘Toda canção de rap é um poema esperando para ser apresentado’, argumenta o americano Adam Bradley, crítico literário e doutor em língua inglesa pela universidade de Harvard, no livro *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, lançado em 2009. Para ele, numa era em que a poesia se tornou uma expressão de nicho, ‘os rappers são talvez nossos maiores poetas públicos, estendendo uma tradição lírica que abrangem continentes e existe há milhares de anos’ (ROCHA, 2018).⁴⁸

Essa literatura oral das canções de *rap*, defendida por Adam Bradley, é quase sempre desferida em forma de protesto contra a ação opressora das elites que tentam impor seus

⁴⁷<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/24/Quais-as-conex%C3%B5es-do-rap-com-a-literatura-e-a-poesia>.

⁴⁸<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/24/Quais-as-conex%C3%B5es-do-rap-com-a-literatura-e-a-poesia>.

costumes e valores como sendo os ideais. Todo homem deve ser livre para decidir quais valores lhe são apazíveis, portanto, valores não podem ser impostos. Os únicos valores que servem para se formar uma sociedade sólida e equilibrada, a saber: são o conhecimento e a justiça social.

O ato do protagonista da narrativa de ‘Crime bárbaro’ de Rincon Sapiência representa o desejo do povo preto diante de toda a violência sofrida desde sua chegada ao Brasil. Não é de se admirar que a produção cultural do negro por aqui seja desqualificada, visto que vivemos numa sociedade que só valoriza quem se encaixa nos padrões defendidos por quem detém o poder. Quem não se ajusta a essa lógica, como é o caso dos negros que, em sua maioria, formam as populações periféricas do país, é massacrado todos os dias, de todas as formas, tendo negado todos os acessos de busca de vida digna.

Para Antonio Candido (2004), a aquisição de conhecimento pode ser um valor transformador na construção de uma sociedade equilibrada, sendo,

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor (CANDIDO, 2004, p. 180).

É possível afirmar que reside em muitas narrativas poéticas do *rap*, os traços propostos por Antonio Candido (*op. cit.*) na citação anteriormente apresentada, no tocante à transmissão e aquisição de esclarecimentos.

Para aqueles que acusam o protesto do negro de ‘vitimismo’ e classificam as letras de *rap* como disseminação do ódio, a cantora e compositora Bia Ferreira dá uma resposta emblemática em versos de sua esclarecedora composição ‘Cota não é esmola’: “Experimenta nascer pobre e preto na comunidade / Você vai ver como são diferentes as oportunidades / E nem venha me dizer que isso é vitimismo / Não bota a culpa em mim pra encobrir seu Ra-cis-mo!” (FERREIRA, 2018, faixa 3).

Para que haja resistência, é necessário que o negro brasileiro tenha consciência do impacto do tortuoso processo de diáspora imposto aos seus antepassados e da representatividade ancestral de suas raízes, como demonstra o *rapper* ‘Sabotage’ (2000) na canção ‘Cantando pro santo’: “Um descendente dos palmares, é, você sabe / Pro manos do outro lado da muralha, aquele salve / Pra quem sabe, na próxima visita a liberdade” (SABOTAGE, 2000, faixa 11). A ancestralidade, a condição de encarceramento imposta contra os descendentes da diáspora africana no Brasil, bem como a busca por liberdade, são marcantes nesses versos de Sabotage.

Resistindo pelos ‘corres’

Se ‘correr’ é um reflexo da vida do povo preto, sobretudo dos inseridos de maneira vil em países colonizados, como foi o caso específico do Brasil, esses ‘corres’, pretendidos invisíveis pelas camadas sociais controladoras das produções culturais, econômicas e dos lugares de destaque, são evidenciados na literatura e em diferentes expressões artísticas de maneira representativa, como forma de resistência. Culminados pelos processos que moldaram a trajetória do negro na história do país, como também ocorreu em outros países, os ‘corres’, antes, vistos apenas como algo pejorativo e degradante, atualmente, representa o modo pelo qual os marginalizados têm planejado e concretizado sua fuga das padronizações, condições e discursos preconceituosos que os inferiorizam.

Essa resistência é percebida na literatura, com obras que narram enredos lastreados a partir da subjetividade do negro, pautados na ancestralidade do seu povo, na sua própria história e religiosidade, como é o caso do romance ‘Jubiabá’ de Jorge Amado. Isso é notado, também, em letras e cliques de canções, como *This is America* do *rapper* Childish Gambino, pseudônimo do ator e músico americano Donald Glover.

A narrativa de ‘Crime bárbaro’ de Rincon Sapiência, nesse sentido, pode ser comparada com *This is America* de Gambino. A canção do *rapper* norteamericano, lançada em 2018, no mês de maio, além de conter versos que denunciam o modo como o sistema estadunidense trata e sempre tratou o povo negro, menosprezando suas tradições culturais e invisibilizando suas lutas, tornando-os alvo de toda sorte de discriminação, conta também com um clipe que virou fenômeno de visualizações na Internet, já na primeira semana do seu lançamento.

No videoclipe, a atuação de Childish Gambino traz à baila, em seus gestuais e ações, representações de episódios históricos e recentes, que por conta do preconceito, vitimaram indivíduos negros nos Estados Unidos. O ‘corre’ aqui, é evidenciado de maneira mais explícita na parte final do clipe, quando ele, o *rapper*, após fazer todas as suas denúncias, encerra numa corrida desesperada, sendo perseguido por um grande número de pessoas.

Nessa perspectiva, diversas manifestações artísticas desenvolvidas nos guetos brasileiros têm proporcionado ‘corres’ importantes para as camadas periféricas da nossa sociedade. A literatura e o *rap* se tornou campo fértil nesse sentido. “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país, mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de ‘excluídos sociais’, e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogando no limbo cultural de um país que tem nojo de sua

própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu toda uma maioria (FERRÉZ, 2005, p. 11).

Nessa seara, estão inscritas produções impactantes de autores periféricos reconhecidos pelo engajamento na luta de resistência do povo marginalizado. Obras como ‘Colecionador de pedras’ de Sérgio Vaz, ‘Capão pecado’ do próprio Ferréz, ‘Graduado em marginalidade’ de Sacolinha e ‘Da cabula’ de Allan da Rosa, podem ser consideradas como ‘corres’ precisos de indivíduos em busca de justiça para seu povo.

É possível fazer comparação intertextual entre a narrativa da canção ‘Crime bárbaro’ com o premiado filme ‘Corra’ de 2017, que tem como protagonista o ator Daniel Kaluuya. No enredo do filme, o personagem vivido por Kaluuya, um homem negro, cai numa armadilha de uma família branca e é submetido a um obscuro processo de perda de identidade, sendo necessário assassinar todos os integrantes daquele grupo familiar que o oprimiam, para conquistar sua liberdade.

O negro em fuga, de o ‘Crime bárbaro’ de Rincón Sapiência, é o retrato da realidade do negro no Brasil. Vítima de uma perseguição contínua, o povo preto, empurrado para as margens da sociedade e para tudo o que é degradante, corre para resistir e não importa para onde corra, sempre surgem obstáculos intrincados bloqueando suas rotas de fuga, o que se assemelha à lógica de emparedamento presente no poema de Cruz e Souza chamado ‘Emparedado’ (SOUZA, 1961).

Embora o *rap*, como os de Rincon Sapiência, tenha derrubado muitas ‘paredes’, a pergunta que fica é: - até quando o negro precisará correr para saltar os muros da culpa, do preconceito, da ignorância e do abandono que o cercam, na tentativa de viver com um mínimo de dignidade em nosso país?

Referências

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro Sobre Azul/Duas Cidades, 2004.

FERRÉZ. Terrorismo literário. *In*: FERRÉZ (org.) **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, UFMG, 2003.

LEITE, Lígia. O desviolado. *In*: **ECO**: Publicação da Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, n.4. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Estampa, 1974.

REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. *In*: **Revista USP**, n. 28, p. 15-39. São Paulo: USP, 1996.

ROCHA, Camilo. **Quais as conexões do rap com a literatura e a poesia**. Publicação: 24 de maio, 2018. Disponível em: www.nexojornal.com.br. Acesso: 16/12/2018.

SOUZA, Cruz. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1961.

TAVEIRA, Vitor. **Rincon Sapiência e os 130 anos da abolição que ainda não veio**. Disponível em: <<https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/rincon-sapiencia-e-os-130-anos-da-abolicao-que-ainda-nao-veio>>. Acesso em: 26 jan.2019.

WHITAKER, Robyn J. **Ponto de vista: por que é importante saber que Jesus não era branco**. – Artigo BBC News-Brasil, 2019. – Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039>>. Acesso em: 22 abr.2019.

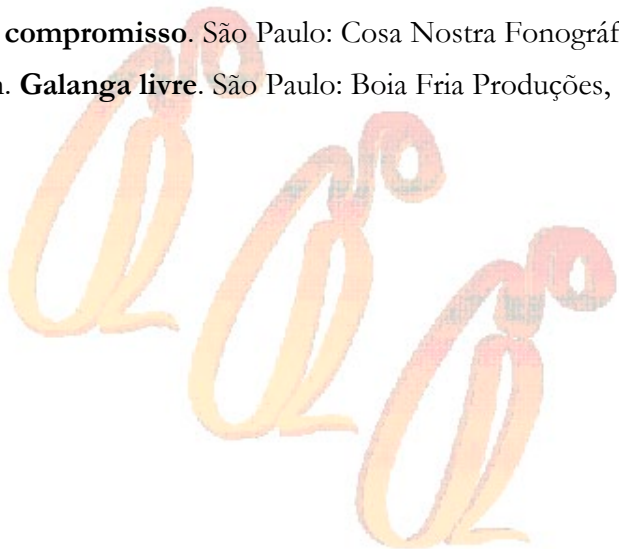
DISCOGRAFIA

EMICIDA. **Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa....** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

FERREIRA, Bia. **Bia Ferreira no Estúdio Show livre (Ao Vivo)** – Disponível no Spotify Premium. São Paulo: Estúdio Show livre, 2018.

SABOTAGE. **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2000.

SAPIÊNCIA, Rincon. **Galanga livre**. São Paulo: Boia Fria Produções, 2017.



O PROTAGONISMO DE IFEMELU E ESCRIVÊNCIA NO ROMANCE *AMERICANAH*, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Milaynne Christina Barros do Nascimento (NEPA/ UESPI)⁴⁹
Elio Ferreira de Souza (NEPA / UESPI)⁵⁰

Considerações Iniciais

Americanah, o terceiro romance de Chimamanda Ngozi Adichie,⁵¹ traz muito da história da própria autora quando morou nos EUA. Foi publicado no Brasil em 2014 e narra a história de Ifemelu, uma jovem mulher natural da Nigéria que se muda para os Estados Unidos, para estudar, motivada pelas greves que atingem as universidades nigerianas. Por conseguinte, Ramos (2017) explica que “a trajetória intelectual de Adichie é marcada por trânsitos geográficos ao ponto que localizamos o seu trabalho num espaço fronteiriço que dialoga questões nigerianas com demais questões globais” (RAMOS, 2017, p.10).

O romance atualiza discussões sobre gênero, etnia, identidade, imigração e trabalho ao destacar a perspectiva de uma personagem, mulher negra, nascida em um país no continente africano que se encontra com o modo de vida norteamericano. Nesse processo de convivência, na sociedade estadunidense, Ifemelu se descobre negra e a partir dessa experiência diaspórica começa a escrever em um *blog* intitulado *Raceteenth* ou ‘Observações Curiosas de uma Negra não americana sobre a questão da Negritude nos Estados Unidos’ (ADICHIE, 2014, p.321).

O desenvolvimento da história transita por Lagos na Nigéria, Estados Unidos e Inglaterra; no último país também vivera Obinze, o namorado de adolescência de Ifemelu, depois que migra da Nigéria. Narrado em terceira pessoa, *Americanah* se constrói no entrelaçamento da história de vida de Ifemelu e de Obinze. O eixo temporal de referência a partir do qual a narrativa começa e se desenvolve é o regresso de Ifemelu para a Nigéria e,

49 Mestranda do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Desenvolvendo atualmente o projeto intitulado ‘Diáspora Africana e Feminismo Negro: A mulher a caminho em *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie’, sob orientação do professor Dr. Élio Ferreira de Souza. E-mail: amilaynne@gmail.com

50 Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas AFRO da UESPI. Professor da graduação e do Mestrado em Letras – UESPI. E-mail: professorelioferreira@yahoo.com.br

51 Chimamanda Ngozi Adichie é uma escritora nigeriana nascida no dia 15 de setembro de 1977 em Enugu. Pertencente a uma família de etnia igbo, Chimamanda cresceu na cidade universitária de Nsukka e é a quinta filha de Grace Ifeoma e James Nwoye Adichie. Atualmente, a escritora vive entre os Estados Unidos e a Nigéria, é casada com um médico nigeriano, Ivara Esege, e tem uma filha. Aos 19 anos Adichie ganhou uma bolsa de estudos para estudar nos Estados Unidos e morou no país por sete anos. Considerada uma das principais representantes da nova geração de escritores do seu país, a escritora tem formação em Comunicação e Ciência Política pela Universidade Estadual de *Connecticut*, mestrado em Escrita Criativa (Universidade *John Hopkins*) e em Estudos Africanos (Universidade de *Yale*).

mais especificamente, da protagonista trançando o cabelo num salão de beleza nos Estados Unidos.

Durante o tempo de permanência no salão, emergem as memórias e lembranças sobre os episódios da vida de Ifemelu desde a época em que estivera na Nigéria e sua estada nos Estados Unidos. Nesse fluxo da memória e dos pensamentos da protagonista o leitor conhece a pessoa que Ifemelu foi se tornando no decorrer de novas experiências e fases da vida, que vão se sucedendo do começo da narrativa ao trançar dos tempos e das histórias.

No decorrer das 516 páginas do livro, que está dividido em sete partes e 56 capítulos, o leitor também conhece a família, os namorados, os amigos de Ifemelu e acompanha o processo de descobertas e amadurecimento da heroína nos Estados Unidos e a criação do seu *blog*. A partir do percurso de Ifemelu, o exercício de reflexão aqui desenvolvido parte da investigação do protagonismo de Ifemelu no romance *Americanah*. Assim, a abordagem da presente análise romanesca busca lançar luz sobre a relação da personagem protagonista, uma mulher negra em diáspora, e seus escritos para um *blog* de expressiva repercussão entre os leitores jovens estadunidenses, cujas relações se fundamentam nos conceitos de Empoderamento e Escrivivência.

Sobre Empoderamento e Escrivivências

Na noite em que surge a ideia de criação do *blog* de Ifemelu, ela escreve um e-mail para sua amiga Wambui, falando como algumas questões referentes a gênero e ‘raça’ afetavam tanto o relacionamento com o seu então namorado, Curt, um homem branco, estadunidense e rico. Ifemelu escreveu “um e-mail longo, que inquiria, questionava e revirava. Wambui respondeu dizendo: Tudo isso é tão cru e verdadeiro. Mais pessoas deveriam ler. Você deveria fazer um *blog*” (ADICHIE, 2014, p.320).

Apesar de Ifemelu ser uma personagem autônoma, articulada, inteligente, implicada e sensível o suficiente para ter a ideia sobre o *blog* sozinha, Adichie situa a criação do *blog* no contexto de uma relação de amizade entre duas mulheres negras, vindas de países africanos (Wambui é do Quênia). O episódio de criação do *blog* reforça assim, uma relação que não é baseada na subalternização de uma das partes. Wambui valoriza a importância da história e das leituras sobre o mundo de Ifemelu e, além disso, acreditando na relevância coletiva do relato de Ifemelu, sugere uma estratégia para que a amiga possa falar sobre o que lhe afeta, materializando, assim, o princípio ‘erguer-nos enquanto subimos’ tão bem proposto e trabalhado por Angela Davis (2017).

As relações de amizade de Ifemelu com mulheres em *Americanah* desempenham uma

função importante no que diz respeito ao ritmo da narrativa e à ampliação de novas possibilidades. A conversa como as personagens movimenta a narrativa romanesca e o processo de reflexão de Ifemelu sobre si mesma. Sendo assim, ressaltamos que esse é um aspecto importante do romance, que nos ajuda a refletir acerca do desenvolvimento de Ifemelu como protagonista e a dinâmica da narrativa. Isso também evoca a assertiva de Angela Davis no que se refere ao empoderamento:

O conceito de empoderamento não é novo para as mulheres afro-americanas. Por quase um século, temos nos organizado em grupos voltados a desenvolver coletivamente estratégias que iluminem o caminho rumo ao poder econômico e político para nós mesmas e nossa comunidade (DAVIS, 2017. p.15).

Segundo Angela Davis, mulheres negras estão preocupadas com salários, habitação, educação, violência policial e melhoria da qualidade de vida. A abordagem de problemas de ordem cotidiana na concepção de empoderamento apontada por Angela Davis (*op. cit.*) ajuda na leitura e análise literária de *Americanah* na medida em que propõe a problematização de uma realidade que é comum para a população negra dos EUA e com a qual Ifemelu teve que lidar através das suas experiências, assim como através das experiências de seus amigos e familiares.

Joice Berth (2018) aborda o empoderamento a partir de Paulo Freire e do resgate (e ressignificação) que as feministas negras da década de 1980, como Bell Hooks, propuseram sobre esse conceito. A autora citada, assim como Angela Davis, aponta a contribuição histórica de mulheres negras como fundamental para compreender do que se trata o empoderamento. Segundo Berth (*op. cit.*):

Mulheres negras, em toda diáspora, sentindo-se vitimadas pelas técnicas de atuação do racismo intercalado a lógica patriarcal solidificada e naturalizada, saíram e saem ainda hoje, em busca de modos sobrevivência, de fortalecimento mútuo e instrumentalização prática das lutas diárias, seja no âmbito familiar, profissional ou afetivo (BERTH, 2018, p.105).

Berth explica que falar em empoderamento não se trata de discutir o que uma pessoa pode ou não fazer, mas sobre o que um grupo social consegue, ou não consegue fazer, em uma sociedade estruturada em opressões etnicorraciais, de gênero e classe. Não se trata de um desenvolvimento exclusivamente individual, mas de um processo coletivo, ou seja, “empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo” (BERTH, 2018, p.130).

A filósofa Djamila Ribeiro (2018) alerta que o termo empoderamento tem sido mal interpretado e usado de maneira a ressaltar somente uma perspectiva individualista, que

transmite a noção equivocada de reclamar poder para reproduzir e perpetuar opressões. Ribeiro (2018), considerando as contribuições do feminismo negro, afirma que o empoderamento diz respeito a um significado coletivo que entenda e valorize mulheres negras como sujeitos ativos de mudança. Para essa estudiosa, “empoderamento significa comprometimento com a luta pela equidade. Não é a causa de um indivíduo de forma isolada, mas como ele promove o fortalecimento de si e de outros com o objetivo de alcançar uma sociedade mais justa para as mulheres” (RIBEIRO, 2018, p.135).

A partir das conceituações apresentadas pelas autoras anteriormente citadas, a criação do *blog* de Ifemelu pode ser considerada uma dimensão do seu processo de empoderamento enquanto mulher negra ‘não americana’, morando nos Estados Unidos. A motivação para que Ifemelu comece a escrever veio de suas experiências pessoais, mas a ideia de escrever está atravessada por uma necessidade de se comunicar com a experiência coletiva de ser uma pessoa negra nos Estados Unidos. A citação a seguir ilustra as preocupações e o intuito de Ifemelu ao criar o *blog*:

Os blogs eram algo novo, não familiar para Ifemelu. Mas dizer a Wambui o que tinha acontecido não fora satisfatório o suficiente; ela ansiava por ouvintes e ansiava por ouvir as histórias alheias. Quantas outras pessoas escolhiam o silêncio? Quantas tinham se tornado negras nos Estados Unidos? Quantas sentiam que seu mundo era envolto em gaze? Ifemelu terminou com Curt algumas semanas depois, fez um cadastro no WordPress e criou seu blog. Mais tarde ela mudaria o nome, mas no início ele chamava Raceteenth, ou Observações Curiosas de uma Negra Não Americana sobre a Questão da Negritude nos Estados Unidos (ADICHIE, 2014, p.320).

A manifestação da necessidade pessoal e coletiva marca o processo de criação do *blog* e continua presente nas motivações de Ifemelu com o passar dos anos, pois mesmo depois de voltar para Lagos, a vontade e a necessidade de Ifemelu por se aprofundar em histórias continua e ela começa um novo *blog* em seu país de origem: ‘As pequenas redenções de Lagos’ (*The small redemptions of Lagos*).

Ifemelu se empenha na atividade de escrita impulsionada pela necessidade de falar sobre o que a aflige e também pelo interesse por criar meios de comunicar-se com quem conhece as aflições com as quais costuma lidar. Dessa maneira, através do poder de escrita, questiona relações de poder que limitam os canais de expressão para grupos considerados minorias étnicas.

Nesse sentido, o conceito de escrevivência é um operador analítico potente para analisar a relação entre a escrita e o desenvolvimento de Ifemelu como protagonista de um romance e representação de uma mulher negra. Para Conceição Evaristo (*op. cit.*), “a escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece

uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p.204).

Em *Americanah*, a narrativa de si é consubstanciada na experiência pessoal e do grupo, o romance transita na ‘entre-fronteira’ do relato de testemunho autobiográfico coletivo e da ficção, permeando o sentimento de pertença, de falar de dentro da experiência da autora, que se ficcionaliza na personagem Ifemelu. Conceição Evaristo (*op. cit.*) nomeia esse tipo de relação de pertença e autorreconhecimento da negritude e do sujeito/mulher de ‘escrevivência’.

Nesse sentido, utilizamos o conceito de Evaristo porque dialoga com a constituição do protagonismo da personagem apresentada neste trabalho. Sobre escrevivência, Conceição Evaristo explica:

Bom, a Escrevivência, a primeira coisa que eu poderia dizer, sem retomar o processo histórico que me faz pensar nesse termo escrevivência [...] é uma literatura que é profundamente, que tem por inspiração, tem como motivo de escrita a própria vivência e quando eu digo a própria vivência é não somente a minha vivência particular, eu tenho dito que as personagens que eu crio não têm condições de eu ser cada uma daquelas personagens [...], então cada personagem criada não traz necessariamente, e muitas nem trazem, a minha experiência pessoal, mas todas elas trazem uma experiência do grupo, da coletividade (Informação verbal).⁵²

Os argumentamos dos escritos de Ifemelu (e do romance *Americanah*) são textos que “para além de um sentido estético, buscam a semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p.206). O conceito de escrevivência que valoriza o encontro entre vivências pessoais e coletivas, assim como a perspectiva de empoderamento aqui trabalhada, torna-se, portanto, estratégico à reflexão sobre o desenvolvimento de Ifemelu como protagonista.

Analisando o protagonismo de Ifemelu

O pai disse: “Você deve se abster de sua propensão natural à provocação, Ifemelu. Já é conhecida por insubordinação na escola, o que maculou seu singular currículo acadêmico. Não há necessidade de criar um padrão similar na igreja” (ADICHIE, 2014, p.61).

Obinze riu e Ifemelu, sem interesse em continuar a falar de poesia, perguntou: “Então, o que foi que Kayode disse sobre mim? [...]Ele disse: ‘Ifemelu é linda, mas dá trabalho demais. Sabe discutir. Sabe falar. Nunca concorda com ninguém. [...]’ [Ifemelu]

52 Conceição Evaristo no Encontro de Associados da TAG Experiências Literárias em Paraty, Rio de Janeiro, em 28 de julho. 2018.

“Gostava dessa imagem de si mesma como sendo alguém que dava trabalho, que era diferente, e às vezes encarava aquilo como uma carapaça que a mantinha segura” (ADICHIE, 2014, p.69). Mais à frente, confidencia “Blaine: É uma opinião bem forte. Ifemelu: Não sei como ter opiniões de outro tipo” (ADICHIE, 2014, p.195).

Identificamos e, assim pretendemos analisar, a construção do protagonismo de Ifemelu na narrativa de *Americanah* a partir de dois eixos: ‘Ifemelu na Nigéria’ e ‘Ifemelu nos Estados Unidos’. No primeiro eixo, as questões de gênero estão em primeiro plano na vida de Ifemelu e na narrativa. Os conflitos que movimentam o enredo estão relacionados a essas problemáticas, além de questões referentes ao contexto político da Nigéria. Já no segundo eixo, as questões etnicorraciais estão mais destacadas, o processo de descobrir-se negra é um importante marcador da experiência de Ifemelu nos EUA e, portanto, no desenvolvimento da narrativa e a criação do *blog* de Ifemelu deflagra o impacto dessa experiência.

Dentro desses dois eixos existem categorias que ajudam a compreender o desenvolvimento de Ifemelu. Seguindo o percurso da protagonista na Nigéria, podemos perceber que o desenvolvimento do protagonismo de Ifemelu está muito ligado às suas ‘relações sociais, comunitárias e familiares’ (Ifemelu na Escola, Igreja, Família e Universidade), destacando nesses contextos, ‘o relacionamento de Ifemelu com mulheres com quem convive’: Tia Uju, sua mãe, mãe de Obinze, além do ‘seu relacionamento amoroso com Obinze’.

Essas dimensões, dentro do eixo primeiro, ajudam a identificar como se constrói o protagonismo de Ifemelu na narrativa, quando as vivências da personagem estão concentradas no período que ela vive na Nigéria. Quanto às categorias que pertencem ao eixo ‘Ifemelu nos Estados Unidos’, podemos afirmar que continua a dimensão ‘relações com mulheres com quem convive’: Ginika, Wambui, Tia Uju, a dimensão ‘relacionamento amoroso’ (tensionada pelas diferenças raciais e de nacionalidade) e a dimensão nova que esse eixo traz e que resume a descoberta de Ifemelu de sua negritude nos Estados Unidos: ‘o trabalho como escritora do *blog*’, sendo esta última dimensão a que destacamos no presente artigo.

O início da narrativa de *Americanah* apresenta ao leitor a Ifemelu bem sucedida e já vivendo financeiramente à custa do seu trabalho como escritora de um *blog*, mas que está se organizando para voltar à Nigéria. Nas primeiras páginas, essa apresentação da personagem acontece juntamente com a apresentação de sua ocupação. Conhecemos, então, uma contadora de histórias que caminha pelo mundo procurando histórias em potencial, querendo ouvir as vozes que povoam os EUA e que vivificam as contradições desse país.

Esse começo da narrativa já representa um processo de transição, de movimento e a análise aqui proposta toma a cena narrativa do início (Ifemelu em uma estação de trem) como uma representação da ideia de uma mulher a caminho, na diáspora, em processo de tornar-se uma mulher buscando o caminho de volta para a terra natal, o caminho para novas histórias, para refletir outras possibilidades de ser. Nem Ifemelu, nem os Estados Unidos, nem a Nigéria são mais os mesmos depois das experiências que ela viveu como mulher negra em diáspora.

As citações que abrem esse tópico do artigo ajudam a conhecer melhor essa protagonista, destacam a trajetória, experiências e ações de Ifemelu que estão presentes, tanto no período em que mora na Nigéria como nos EUA. Assim, Chimamanda Adichie constrói uma personagem audaz, inteligente, contestadora, independente, complexa e, principalmente, não idealizável.

Ifemelu não cabe em reducionismos maniqueístas, pois não encarna a concepção romântica da protagonista ‘mocinha’ doce, apaziguadora incapaz de alguma atitude reprovável, inalcançável em um pedestal de perfeição absoluta. Há momentos em que ela se mostra admirável e sensível, mas em outros suas atitudes e posicionamentos podem ser questionados. Além disso, como bem resume Cavalcante (2017, p.82):

Ifemelu é uma personagem que, acima de tudo, demonstra agenciamento e autonomia. A sociedade ocidental enxerga os emigrantes e refugiados desprovidos dessas características, são vistos como pessoas em constante estado de dependência, cercados por discursos de preconceito e estereótipo, são humilhados nas fronteiras, impedidos de trabalhar, de ser produtivos. Uma personagem como Ifemelu desautoriza essas interpretações e demonstra a capacidade de agência do sujeito diaspórico.

Ifemelu é, portanto, uma personagem que dialoga não só com as projeções conscientes e inconscientes de quem lê *Americanah* ou confronta as expectativas de quem está habituada (o) a outros tipos de personagens protagonistas. Trata-se de uma personagem que consegue dialogar com o contexto atual, em que a internet e seus influenciadores digitais ocupam boa parte do tempo e do cenário da vida de todos. Se observarmos a realidade brasileira, já podemos identificar mulheres negras jovens que, assim como Ifemelu, estão construindo e fortalecendo espaços de debate sobre a questão etnicorracial brasileira e a internet, bem como a forma pela qual tem se tornado um instrumento nessa empreitada.

Utilizando uma denominação que Morais (2018) atribui às personagens da ficção de Conceição Evaristo, podemos sentenciar que Ifemelu é um sujeito contemporâneo. Nas palavras da pesquisadora, isso significa que: “o sujeito contemporâneo, esse que está no presente, percorre caminhos de consciência diaspórica, vendo as obscuridades que

pertencem ao seu tempo, mas também enxergando suas potencialidades, ainda que longínquas” (MORAIS, 2018, p.69).

Como já falamos, Ifemelu é uma estudante universitária nigeriana que se mudou para os Estados Unidos para estudar e anos depois se torna uma blogueira, que discute sobre questões etnicorraciais, sendo através desse trabalho que conseguiu sua estabilidade financeira. Um dos contrapontos mais importantes que a representação dessa personagem apresenta para o leitor é o quanto seu trabalho e empenho intelectual são valorizados, o que fratura e questiona os estereótipos exaustivamente utilizados na representação de mulheres negras no discurso literário. Por isso, a dimensão da vida de Ifemelu (de quem ela é/está sendo) que pretendemos destacar neste trabalho é a Ifemelu escritora, a contadora de histórias.

Por que abordar Ifemelu como escritora? Ao chegar aos EUA, Ifemelu é confrontada com uma série de informações e vivências que movimentaram a maneira como ela se pensava e se definia até então, quando o exercício de sua escrita desempenha um papel fundamental no modo como se reorganiza e elabora sua relação com o contexto social e político em que está inserida. Ao responder às indagações de uma mulher ao afirmar que a questão racial nos EUA não é um problema, Ifemelu relata como se descobriu negra nos Estados Unidos e o que significa ser negra nesse país:

O único motivo pelo qual você diz que a raça nunca foi um problema é porque queria que não fosse. Nós todos queríamos que não fosse. Mas isso é uma mentira. ‘Eu sou de um país onde a raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos’ (ADICHIE, 2014, p.315, grifos nossos).

Sobre se descobrir como pessoa negra nos Estados Unidos, Ifemelu também tratou dessa problemática no texto ‘Para outros Negros Não Americanos: Nos Estados Unidos você é negro, *baby*’ de seu *blog*:

‘Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro’. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? [...] Ao descrever as mulheres negras que você admira, sempre use a palavra forte, porque, nos Estados Unidos, é isso que as mulheres negras devem ser. Se você for mulher, por favor, não fale o que pensa como está acostumada a fazer em seu país. Porque, nos Estados Unidos, mulheres negras de personalidade forte dão medo. E, se você for homem, seja supertranquilo, nunca se irrite demais, ou alguém vai achar que está prestes a sacar uma arma[...] Os negros não devem ter raiva do racismo. Se tiverem, ninguém vai sentir pena deles (ADICHIE, 2014, p. 239-240, grifos nossos).

Os textos de Ifemelu no *blog*, constantemente interpelam ou falam sobre as experiências de pessoas negras vindas de outros países destacando assim os vários percursos

diaspóricos que estão presentes nos Estados Unidos e que servem para ampliar concepções a respeito de ser uma pessoa negra nesse contexto. No texto anteriormente mencionado, Ifemelu se dirige aos ‘negros não americanos’ para falar de uma série de comportamentos que adquirem significados diferentes, quando se é uma pessoa negra nos EUA. Ao mesmo tempo, nesse exercício de escrita, Ifemelu escancara as posturas racistas que afetam cotidianamente o modo como homens e mulheres negros se relacionam.

Os textos de Ifemelu intitulados ‘Entendendo a América para o Negro Não Americano: o tribalismo americano’, ‘Para outros Negros Não Americanos: Nos Estados Unidos você é negro, *baby*’ e ‘Entendendo a América para o Negro Não Americano: Explicações sobre o que algumas frases realmente querem dizer’ também são exemplos de como a protagonista constantemente tenta estabelecer diálogos com as pessoas negras da diáspora africana e, ao mesmo tempo, mostrar sua leitura sobre como as questões etnicorraciais se manifestam no seio de relações cotidianas nos EUA.

Outra peculiaridade a ser destacada sobre os textos de Ifemelu se refere ao modo como ela os utiliza para comunicar às pessoas brancas sobre a condição social da população negra e sobre racismo. Nesses textos, a blogueira subverte a noção de prescrição de comportamento para instruir, para ‘educar’ pessoas brancas sobre a condição da pessoa negra na sociedade estadunidense. O trecho a seguir do texto ‘Dicas amigáveis para o Não Negro Americano: como reagir a um Negro Americano falando sobre Negritude’, exemplifica essa ideia:

‘Querido Americano Não Negro, caso um Americano Negro estiver te falando sobre a experiência de ser negro, por favor, não se anime e dê exemplos de sua própria vida’. [...] Finalmente, não use aquele tom de Vamos Ser Justos e diga: ‘Mas os negros são racistas também’. Porque é claro que todos nós temos preconceitos, mas o racismo tem a ver com o poder de um grupo de pessoas e, nos Estados Unidos, são os brancos que têm esse poder (ADICHIE, 2014, p.353, grifos nossos).

É importante observar nos textos de Ifemelu, o uso de vocativos (‘Querido americano não negro’, ‘Querido negro não americano’), o tom coloquial para falar de assuntos complexos, como questões etnicorraciais e de gênero e o uso da ironia como recorrências que demarcam certa oralidade, os quais remetem à própria Chimamanda Adichie em suas entrevistas e palestras. Nesse contexto, faz-se importante evidenciar que nos textos da tradição afrodescendente o relato de experiência, a memória e a oralidade são dimensões fundamentais.

Nos *posts* do *blog*, Ifemelu conta histórias e a partir dessas narrativas ou relatos discute as suas observações sobre a negritude nos EUA. Em alguns desses *posts* a protagonista troca informações, atribui ou deixa de atribuir identificações e semelhanças às pessoas que

participaram da história que ela relata, essas pequenas ficcionalizações corroboram com Ifemelu na função de contadora de histórias e afirmam a tradição africana de narrar as experiências e memórias do grupo de geração a geração, herança que se evidencia na escrita oralizada de Ifemelu (SOUZA, 2017).

A protagonista cria o lugar de observadora e debatedora do modo de vida estadunidenses. Em seus textos não são os EUA que estão construindo narrativas sobre o outro, mas é esse outro que está produzindo narrativas sobre os EUA. Sendo assim, os *posts* de Ifemelu e *Americanab* são textos subvertedores de hegemonias por deslocarem a lógica consolidada de produção de conhecimento e de narrativas, questionando, assim, a hierarquização dos saberes.

Nesses textos, o homem branco (ou a nação mais poderosa) não está falando sobre alguém, produzindo narrativas sobre alguém, faz-se o contrário, é uma mulher negra que tornou ‘o modelo’ como objeto sobre o qual vai falar na sua própria narrativa. Por que ressaltamos isso? Porque mulheres negras enfrentam e tentam superar questionamentos como: - pode a mulher negra falar? Pode a mulher negra falar sobre isso? Pode a mulher negra falar desse modo?

Grada Kilomba, artista plástica portuguesa, analisa que as mulheres negras ocupam uma posição problemática na sociedade supremacista branca e, assim, representam uma dupla carência, dupla alteridade, pois são a antítese da masculinidade e da branquitude e assim mulheres negras não sendo nem brancas e nem homens “exercem a função de outro do outro” (KILOMBA, 2010, p.118).

Para a autora citada anteriormente, não se trata de hierarquizar estruturas de opressões ao ponto de mulheres negras terem que escolher entre solidariedade com homens negros ou mulheres brancas, mas sim tornar visível suas experiências. Ifemelu ao tomar o poder da escrita e assim localizar de outro modo a ‘antítese branquitude e masculinidade’⁵³ (KILOMBA, 2010, p.117) desestabiliza lugares e modos de saber e poder consolidados.

Considerações Finais

O modo como a personagem Ifemelu é construída na trama, impõe rupturas às ideias universais de mulher (branca e dócil) através da protagonista negra do romance. Lembrando que as palavras ‘protagonista’ e ‘negra’ estão na mesma frase, fato que indica algo raro, também, para boa parte do público leitor brasileiro, em que os romances no Brasil são

53 Tradução de Djamila Ribeiro (2018).

publicados por grandes casas editoriais, que sub-representam a pessoa negra, reforçando visões estereotipadas desse grupo social, como ressalta o estudo ‘Personagens do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004’, coordenado por Regina Dalcastagné, professora da Universidade de Brasília.

Essa pesquisa se debruça sobre os romances brasileiros publicados de 1990 a 2004 pelas três editoras de maior destaque no mercado editorial brasileiro: Rocco, Record e Companhia das Letras, sendo esta última a editora que publica os livros de Adichie no Brasil. Uma das principais constatações da pesquisa é que existe uma ausência da pessoa negra nos romances brasileiros abordados, tanto de escritores e escritoras quanto de personagens.

Na maioria dos livros sob a investigação do estudo ocorreu a predominância de personagens do sexo masculino: homens brancos adultos, heterossexuais, escritores. As personagens negras aparecem poucas vezes nos romances estudados e são majoritariamente representadas como bandidos/contraventores, empregada doméstica, profissional do sexo ou dona de casa e, só em 5,8% do *corpus* pesquisado, os negros são protagonistas e em 2,7% narradores (DALCASTAGNÉ, 2011).

Apresentamos esses dados para ressaltar que “[...] a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político, mas também um problema estético, uma vez que implica a redução da gama de possibilidades de representação” (DALCASTAGNÉ, 2011, p.322). Por isso, faz-se necessário, também, para o contexto brasileiro o maior contato com narrativas que desconstruam esse lugar de ‘mais do mesmo’ destinado às minorias étnicas e para formar leitores literários que possam constituir o seu imaginário com outras imagens a respeito das pessoas negras.

A criação do *blog* de Ifemelu e o contexto em que isso acontece implicam novas possibilidades, que não serão só boas, ou só ruins. Nessa empreitada, a personagem constrói novos caminhos e novos lugares a partir do encontro entre as histórias que irão povoar seu *blog* e suas ‘Observações Curiosas de uma Negra Não Americana sobre a Questão da Negritude nos Estados Unidos’. O nome do *blog* está marcado, assim como Ifemelu, por dimensões importantes da sua vida que a ajudam a reconhecer a si mesma e o lugar de onde vai partir para se tornar quem ela luta para ser.

Dessa maneira, o romance de Adichie corrobora simbolicamente com a desestabilização importante e necessária: a mulher negra em diáspora protagonizando discussões e processos de produção de conhecimento nos Estados Unidos. Chimamanda Adichie cria, portanto, uma personagem que, mesmo ocupando um lugar de estrangeira vinda da África (e todos os estereótipos que estão ligados a esse lugar), não está limitada ao

perfil em que sempre tentam encerrar as representações das mulheres negras.

Criar uma protagonista conectada com uma atividade de escrita é uma estratégia para valorizar a dimensão subjetiva da personagem, é um recurso que destaca o modo como a personagem vivencia, se relaciona, interage, ou tenta transformar a realidade em que convive, o meio no qual está inserida. A escrita deflagra a capacidade intelectual, de apreensão crítica da realidade e de agenciamento de Ifemelu e, por isso, merece destaque em nossa discussão teórica que aborda também o conceito de empoderamento.

No encontro entre Ifemelu e Estados Unidos, a escrita se torna uma possibilidade de resistência e de elaboração da sua condição social e política. Somente quando Ifemelu chega aos EUA se descobre negra e o que isso significa, a partir de então, ela cria outras formas de nomear a experiência de ser ela mesma e, nesse processo, a escrita desempenha um papel necessário e potente, assim como a música e a literatura têm sido para os negros americanos, sobretudo nos dois últimos séculos.

Ifemelu é a mulher a caminho, que está construindo, através das suas palavras, rotas para encontrar sua voz, seu lugar e sua marca no mundo. A escrita faz parte desse processo como sua estratégia para abrir caminhos, ou seja, a senha pela qual, parafraseando Conceição Evaristo (2005),⁵⁴ Ifemelu acessará o mundo ou um país, que pode ser a Nigéria, os EUA ou um novo que ela vai conhecer/construir a partir de suas escrevivências.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CAVALCANTE, Edilma. **Um percurso de leitura de ‘Americanah’: a experiência que empodera?**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017. 86p. [Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Pernambuco], Recife, 2017.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In DUARTE, Eduardo Assis (org). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: Antologia Crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

54 'Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.' (EVARISTO, 2005, p.202).

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In* MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (org). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora.** João Pessoa: Ideia/ Universitária, 2005.

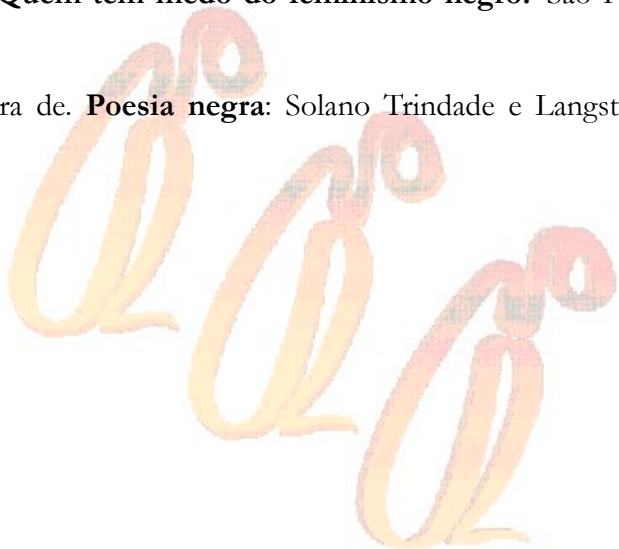
KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism.** Münster: Unrast Verlag, 2010.

MORAIS, Juliana Borges Oliveira de. Espaços e sujeitos contemporâneos: Trânsitos e percursos. *In* DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (orgs). **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo.** Belo Horizonte: Editora Idea. 2018.

RAMOS, Neila Roberta Carvalho. **Uma história sobre as muitas histórias de Chimamanda Ngozi Adichie.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017. 113p. [Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura], Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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



ORALIDADE E ANCESTRALIDADE: UMA ANÁLISE DE ‘HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS’, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Wilany Alves Barros do Carmo⁵⁵
Orientador: Elio Ferreira de Souza⁵⁶

Considerações iniciais

Desde o sequestro do africano e o seu conseqüente deslocamento para as terras das Américas, a literatura tem construído caminhos os quais evidenciam uma representação da cultura negra e sua afirmação dentro do sistema cultural brasileiro. Dessa forma, esta pesquisa se nutre da literatura de autoria negra, afrobrasileira, ou ainda, afrodescendente como representação dos lugares sociais, políticos e raciais habitados pelo negro e suas manifestações culturais.

A representação da memória individual e coletiva se constitui ferramentas para os escritores e escritoras negros, cujas pautas artísticas, culturais e políticas têm como norte a valorização de todo um conjunto de elementos envolvendo o negro, bem como, denunciando a discriminação, o preconceito e, sobretudo, o racismo. No Brasil, a literatura negra, nos seus aspectos narrativos e no trato com a linguagem, é marcada pela forte presença da oralidade que, muitas vezes, resulta dos contatos com os cantos e canções populares de origens afrobrasileiras e afrodescendentes (SOUZA, 2017).

No que tange à literatura escrita por negros e negras no Brasil, temos como uma das principais representantes a escritora Conceição Evaristo. Suas obras, bem como a linguagem adotada é marcada por enredos envolvendo histórias oriundas dos espaços sociais esquecidos pela elite, assim como pelos representantes políticos. Em sua produção poética discute as forças da ancestralidade e da oralidade tendo como parâmetro o lugar e a subjetividade do negro, em geral, e da mulher negra, em particular. Sua escrita tematiza as narrativas e relatos de personagens que vivem às margens da sociedade, em confronto com as forças centrípetas das classes sociais e suas táticas de apagamentos das identidades e das culturas dos negros e seus descendentes. No que concerne ao espaço geocultural, essas personagens se debatem com questões de deslocamentos geográficos, busca de identidade, representação cultural e política, reconquista física e religiosa, além de recomposição psicológica.

Como declara Édouard Glissant, o negro, apesar de todas as forças contrárias,

55 Mestre em Literatura, Memória e Cultura – UESPI. wilanybarros@hotmail.com

56 Professor do Mestrado Acadêmico em Letras e do Curso de Graduação em Letras/Português da Universidade Estadual do Piauí/UESPI.

conseguiu através do “pensamento do rastro/resíduo” (GLISSANT, 2013), se opor ao ‘pensamento de sistema’ e, até mesmo na hora do desembarque, deixar suas pegadas nas Américas. Tsumbe Maria Mussundza (2018, p. 27), poeta performático moçambicano, afirma que é necessário preservarmos nossa ancestralidade a partir de nossas pegadas: “Meu filho, por onde andar não deixe sua boca, deixe suas pegadas.” No Brasil, as pegadas dos negros podem ser vistas na dança, na culinária, na religiosidade, nas edificações, na economia e, também na literatura. Nessa forma de expressão, Conceição Evaristo afirma que: “O desejo de construção de uma África-mãe nos textos afrobrasileiros se confunde e se mescla com o desejo de construção de uma identidade afrobrasileira. Portanto, temos o sujeito poético que amalgama África e Brasil” (2011, p. 23).

Essas considerações são importantes para entendermos a literatura afrobrasileira. Essas histórias contadas são como estratégias de luta para afirmar um sentimento positivo da cultura dos ancestrais africanos. Os poemas e narrativas dos afrobrasileiros dialogam com a tradição africana, transitam entre a escrita e a oralidade. A obra de Conceição Evaristo vem revelando uma ancestralidade intimamente ligada às culturas de matrizes africanas, além de indicar uma memória em resistência e em processo de transculturação no Brasil.

A herança oral é uma tradição dos povos africanos, os quais transmitem seus saberes de geração em geração, através da palavra falada. Os Domas ou Griots são “[...] os grandes depositários da herança oral, são os chamados ‘tradicionalistas’ e, também, o Guardião dos segredos da Gênese com sua memória prodigiosa” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 174). A fala, para as sociedades africanas é poderosa e de grande valor, por isso os *griots* são importantes, pois carregam todo um acervo de saberes que é guardado na memória como forma de preservação da ancestralidade.

Nesse sentido, a oralidade tem como uma de suas manifestações a magia poderosa do encantamento pelo qual a oralidade tem o poder de preservar, difundir e ensinar, como forma de ligar o passado vivido ao presente. Segundo Hampâté Bâ “[...] a fala é, portanto, considerada como materialização, ou a exteriorização das vibrações das forças” (2010, p. 172). A palavra no campo da experiência africana e, por conseguinte, afrodescendente carrega poder, tem força e é divina. Assim, a pessoa que a utiliza deve saber quais são seus fundamentos, bem como as consequências de sua utilização.

A prática da oralidade requer certa adequação ao seu uso, pois se ocorrer de quebrar os seus princípios e a pessoa faltar com a verdade, para as sociedades orais, é preferível que ela morra, visto que a mentira é abominável. Dessa forma, Hampâté Bâ (*op. cit.*) chama a atenção para o fato de que a palavra carrega um poder divino.

Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades da tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: ‘Aprendi com meu Mestre’, ‘Aprendi com meu pai’, ‘Foi o que suguei no seio da minha mãe’ (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174).

As sociedades fundamentadas na oralidade valorizam a cultura da palavra falada, pois os ensinamentos vêm de seus antepassados, dos ancestrais – dos avós, pais, tias e tios. Nessas comunidades, a memória se torna uma ferramenta de fundamental importância no processo de transposição de imagens e lembranças. Com esse recurso, o passado e o presente se conectam para transformar o tempo do hoje numa experiência da vivência no vivido. Os poetas orais são importantes para a movimentação da cultura, da qual um povo faz parte. As culturas dos povos negros têm uma relevância na construção e reconstrução das histórias em diáspora. Em pleno século XXI, com o maior uso da escrita e das novas tecnologias, a figura do *griot* tem sido redimensionada como forma de ancoragem das sociedades africanas num mundo em transformação.

O escritor afrodescendente tem na oralidade um instrumento fundamental para a construção de uma identidade que foi fragmentada ao longo dos séculos. O povo negro teve sua memória violentada pela cultura eurocêntrica. Por vários séculos, as narrativas e a cultura desses povos foram consideradas irrelevantes para a história da civilização ocidental. Por isso que os escritores, poetas e críticos literários da literatura afrobrasileira montam um novo limiar, dando visibilidade positiva aos textos afros, inserindo os mitos, lendas, músicas e a religiosidade como correção de uma história que foi forjada pela hegemonia da cultura europeia no Brasil. É dessa forma que a cultura negra se afirma na literatura brasileira, através de ‘rastros-resíduos’ (GLISSANT, 2013) da cultura africana, à luz de narrativas contadas por seus antepassados como uma ‘Tradição Viva’ (HAMPATÉ BÂ, 2010).

Na África, o respeito à ancestralidade é sagrado. A família é a base de sustentação desse código social. No caso da condição atual das culturas, a evocação aos antepassados, pelos povos negros em diáspora, constitui uma das estratégias mais fortes de interpretação, leitura e organização do homem no mundo em transformação.

A memória dos ancestrais é um quebra-cabeça. As peças do jogo foram lançadas no rio de histórias fragmentadas pela travessia. O poeta negro mergulha nas águas profundas desse rio, engendrando na forja e bigorna da oficina o laborioso ofício de refundir o elo da memória, que se rompeu em pedaços no curso da escravidão (SOUZA, 2017, p. 79).

Nessa busca por organização social, catar os fragmentos da cultura, os flagelos, os rastros e resíduos deixados pela travessia do Atlântico parece fazer parte de um processo que vai além dos movimentos das culturas. Conforme Édouard Glissant (*op. cit.*), as culturas estão

travando uma relação a partir da qual se pode vislumbrar uma criouliização não só das culturas, mas principalmente, do mundo, “o mundo se criouliiza. [...] Isso é: as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras” (GLISSANT, 2013, p. 17) projetam uma tendência como parte de uma transformação consciente das identidades culturais. O exílio do africano nas Américas constitui a base desse processo. A caracterização mais significativa disso tudo pode ser a projeção circular de uma herança residual transportada pelas hidrovias do Atlântico para fertilizar as culturas do mundo.

Em ‘Histórias de leves enganos e parecenças’, Conceição Evaristo se lança a um projeto narrativo voltado para o realismo animista. O livro é composto por doze contos e uma novela. Na obra, a autora transita entre os mistérios e o imprevisível. Nesse universo de interpretação, ‘Histórias de leves enganos e parecenças’ nos apresenta uma narradora que fala de dentro do lugar vivido, sob a ótica da subjetividade da mulher negra. Todos os doze contos e a novela ‘Sabela’ são narrados por uma reunião de vozes-mulheres. Tal percurso é reiterado pela professora Assunção de Maria Sousa e Silva.

Nessa comunhão de vozes-mulheres que percorrem a obra de Conceição, numa dimensão que agora tende para o ‘realismo animista’, as figuras feministas dão o tom da feitura do universo criado. Elas estão despertas e, ao contarem suas histórias de leves enganos, fazem ressoar parecenças. Nesse ato que não há espaço para emudecimento, contrapondo-se à violência de todos os modos, multiplicam forças e revigoram a existência na tessitura da solidariedade e da resistência (SILVA, 2016, p. 14).

Essas ‘vozes-mulheres’ fazem com que o leitor se envolva na trama e, algumas vezes, se reconheça como parte da narrativa. Silva (*op. cit.*) afirma que ‘Histórias de leves enganos e parecenças’ “[...] é um livro inovador no limiar de suas obras, pois percorre a seara do estranho, do ‘mágico’ e do imprevisível que caracteriza um pensamento animista” (SILVA, 2016, p.8). Para Harry Garuba (2012), o realismo animista é um persistente reencantamento do mundo.

Ao empregar a expressão ‘reencantamento do mundo’, portanto, desejo chamar a atenção para o inverso do que Weber descreve: um processo segundo o qual ‘elementos mágicos do pensamento’ não são deslocados, mas ao contrário, constantemente assimilam novos desenvolvimentos na ciência, tecnologia e a organização do mundo dentro de uma cosmovisão basicamente ‘mágica’. Em vez de ‘desencantamento’, um persistente reencantamento ocorre, portanto, o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico (GARUBA, 2012, p. 239).

O animismo é utilizado nos contos africanos como forma de crença, ou seja, a natureza é viva e possui alma, agindo de forma intencional como punição ou redenção das pessoas (GARUBA, 2012). As narrativas do livro são construídas através da memória afetiva da escritora e nos apresentam uma cosmovisão da ancestralidade negra a partir da

representação das personagens e episódios protagonizados na obra.

Na coletânea de contos ‘Histórias de leves enganos e parecenças’, têm-se histórias de pouca extensão. Nesse livro, a escritora insere a proposta animista que é a “valorização da cultura tradicional africana, a presença acentuada do imaginário ancestral” (WITTIMAN *apud* PARADISO, 2015, p. 272). Essas narrativas provocam uma sensação de estranhamento, mas aos poucos elas vão dando ao leitor um aprofundamento de sensações e reflexões sobre a realidade, apresentando-lhe histórias cheias de encantamentos e mistérios. Outro ponto revigorante é a presença marcante da oralidade e ancestralidade. Na textualidade, incluem-se as problemáticas da sociedade contemporânea, valorizando a cultura e a religiosidade afro-brasileiras.

Nós iremos analisar dois contos da obra ‘Histórias de leves enganos e parecenças’, de Conceição Evaristo. O primeiro conto ‘Rosa Maria Rosa’ relata em apenas um parágrafo, a história de uma personagem que mantinha os braços cruzados, de mãos fechadas e de postura ereta. Seu jeito de ser, não assustava as pessoas que conviviam com ela, muito pelo contrário, elas se sentiam atraídas pelo carisma e pelo perfume que Rosa exalava por onde passava. Porém, um dia de intensa alegria ‘Rosa Maria Rosa’ se distraiu e abriu os braços com vontade de acolher o mundo e “[...] a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Foi descoberto seu segredo” (EVARISTO, 2016, p. 18).

Esse conto tematiza a solidariedade e a esperança da personagem por espalhar o amor às pessoas que estavam tristes. Nele, podemos perceber a presença do insólito, pois o perfume que Rosa Maria Rosa exalava de suas axilas se misturava ao ar e provocava uma sensação de amorosidade. Dessa forma, os contos de Conceição Evaristo vêm como “[...] movimento de reanimar mitos e ritos próprios, fazendo com que o local da cultura se projete” (PADILHA, 2007, p. 450). A escritora mineira insere em seus contos elementos do realismo animista, originados da literatura africana e com o objetivo de valorizar as culturas dos ancestrais africanos.

O realismo animista é evidenciado em contos como “Nossa Senhora das Luminescências.” Em sua leitura, percebemos a evocação à tradição religiosa hibridizada, quando a personagem narradora obteve uma graça por intercessão de uma santa. Quando a piedosa é solicitada, esta aparece com uma cuia e uma infinidade de velas que nunca se apagam para ajudar e trazer o alívio aos que estão oprimidos. Numa noite, a protagonista perde a visão e não consegue encontrar o caminho de casa e clama por Nossa Senhora das Luminescências e tem seu pedido atendido. “Certa noite, estava eu buscando a direção da minha casa, em cegueira que às vezes me ataca, quando clamei pela dona das Luminescências

e ela surgiu para me guiar” (EVARISTO, 2016, p. 35). Nessa narrativa, a oralidade se manifesta nas repetições de pronomes (eu, ela, me), fazendo com que o texto se aproxime do leitor por meio das pausas, as quais são marcadas pelas vírgulas e frases curtas.

Para Ana Mafalda Leite (2014, p. 45) as estratégias da oralidade são “[...] um conjunto de processos retóricos, que obsessivamente se repetem, como a personificação, a hipálage, a animalização, a metáfora, a comparação.” Mafalda ainda ressalta que “os provérbios, as sentenças, as frases feitas são portadoras de significação didaticofilosófica” (*Idem*). Esses elementos se materializam na escrita de Conceição, formando um texto híbrido típico de narrativas originadas da oralidade. Em ‘Nossa Senhora das Luminescências’, a narrativa se desenrola com uma mãe angustiada, pois seu filho se engasgou com uma espinha de peixe. Ao recorrer à Nossa Senhora das Luminescências ela apareceu e ajudou com sua cuia, iluminando a boca da criança.

Dias desses, me contaram que uma criança no afã de comer um peixe, ainda quente da fritura, além de queimar a língua, ficou sufocada com um espinho agarrado na garganta. Nem chorar a criança conseguia, apenas gemia. A senhora das Luminescências surgiu de repente trazendo alívio. Apanhou o pequenino e, na escuridão do entorno, com sua cuia plena de luzes iluminou a boca da criança. Lá dentro, quem estava perto, viu uma enorme espinha de peixe, furando a garganta do menino. A mãe das Luminescências somente fez isto: três vezes esquentou a mão livre nas velas e friccionou suavemente na garganta do menino. E no final da terceira repetição do gesto, a criança, que se encontrava prostradinha no colo de sua mãe, ergueu o corpo tossindo, e o motivo do engasgo foi expelido repentinamente (EVARISTO, 2016, p. 35-36).

Os elementos da oralidade são evidenciados quando a narradora dá a impressão de que está contando uma história, aproximando personagem e leitor. Essa peculiaridade está diretamente relacionada aos contadores de história da África, os *griots*. Conceição Evaristo assume a função de contadora de histórias dos afrodescendentes em diáspora. Em ‘Nossa Senhora das Luminescências’, podemos perceber o envolvimento da narradora buscando evidenciar o ‘mágico’ através da interferência de forças da natureza e entidades espirituais ou divindades, que transcendem à lógica cartesiana e científica ocidental. Ainda no conto em análise, a santa opera outros milagres, quando salva a vida de uma mãe grávida de trigêmeas e, no momento de conceber o terceiro filho, a criança se negava a nascer preferindo continuar em sua primeira morada.

Outra presteza da Dona das Luminescências foi no parto dos trigêmeos de Assunção. O primeiro e o segundo bebê nasceram rapidamente, escorregando ligeiros do útero da mãe. Entretanto o terceiro, talvez amedrontado com os sofrimentos que rondam o mundo, parou no meio do nascimento. A cabecinha despontava e, quando a parteira estendia as mãos para amparar o bebê, o rebento recuava para sua primeira moradia. Mas foi só Nossa Senhora das Luminescências chegar ao quarto e iluminar o interior da parturiente, que o terceiro rebento perdeu a covardia diante do mundo que o esperava. Destemidamente encontrou o caminho da saída e se juntou aos seus (EVARISTO, 2016, p. 36).

No movimento de sua escrita, Conceição Evaristo abre espaços para a criação de histórias que estão no imaginário coletivo do povo negro. Ana Mafalda Leite (2003) afirma que é na oralidade que estão as raízes da literatura e, mesmo depois da literatura escrita ter se desenvolvido, a oralidade continuou a ser elemento importante e a exercer influência no imaginário popular. Dessa forma, o realismo animista penetra nos contos e na novela ‘Sabela’ como forma de instaurar as forças da natureza dentro da cultura afrodescendente.

Em seu ensaio ‘Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana’ (2012), o pesquisador Harry Garuba faz um panorama do pensamento animista, relacionando suas reflexões a outros conceitos. Para o pesquisador, “[...] a cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado” (GARUBA, 2012, p. 242).

Hampâté Bâ (2010) diz que “[...] o respeito pela palavra nas sociedades da tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas” são importantes para ressignificar as histórias dos afrodescendentes em terras das Américas. Glissant (2013) diz que o poeta ou escritor passa por duas problemáticas, atreladas à uma angústia criativa quando passa para o papel sua narrativa.

A questão sobre a escrita e a oralidade gera, nos dias de hoje, uma situação de angústia vivificante para o poeta, o escritor. Estes necessitam enfrentar duas problemáticas que estão interligadas: a primeira é a expressão de sua comunidade dentro de uma relação com a totalidade-mundo, e a segunda é a expressão de sua comunidade dentro de uma busca de absoluto e de não-absoluto, ou de escrita e de oralidade, ao mesmo tempo. O poeta necessita realizar a síntese de tudo isso, e é o que considero como exaltante e complexo no panorama atual e das línguas e das literaturas do mundo (GLISSANT, 2013, p. 43).

Conceição Evaristo é a síntese do pensamento glissantiano no momento em que estabelece relação com a ‘totalidade mundo’, apropriando-se em seus poemas e narrativas de elementos da herança ancestral africana. Glissant (*op. cit.*) aborda o conceito de ‘totalidade mundo’ para esclarecer a imprevisibilidade das línguas e culturas entre si, gerando a criouliização. Desse modo, “[...] estamos em sintonia com a ‘totalidade mundo’, estamos dentro dela, pois ela deixou de ser um sonho” (GLISSANT, 2013, p. 40).

Através da hibridização da língua, os escritores africanos e afrobrasileiros tiveram apropriação da textualidade oral por meio da “[...] recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua” (LEITE, 2014, p. 36). Assim, criando um diálogo “[...] uma espécie de ‘interseccionismo’ linguístico, em que prolongamentos de frases, ou partes de frases se prolongam em diferentes línguas, alternando ou imprimindo ritmos diversificados” (LEITE,

2014, p. 36).

Conceição Evaristo busca na tradição uma episteme narrativa marcada por metáforas que envolvem a natureza (o sol, o mar, o canto dos passarinhos) o que nos faz lembrar a herança dos contadores de história da tradição oral, cujas vozes vão repercutir nas narrativas de ‘Histórias de leves enganos e parecenças’. Nos contos e na novela, são evocadas a memória e a oralidade a partir das recuperações dos valores da cultura ancestral como as danças, cantos e passos ritmados e ressignificados na diáspora.

Os africanos não chegaram às Américas como um saco vazio, completamente desprovido de suas memórias, como é visível entre nós a presença de narrativas, canções populares, cantos religiosos, religiões, lendas e mitos africanos. [...] No Novo Mundo, os negros se reinventaram num novo Ser negro, fundindo o mito, o imaginário, o que lhes restara dos fragmentos da consciência africana com o novo aprendizado, este adquirido na terra do cativo (SOUZA, 2016, p. 86).

Nesse sentido, Evaristo restabelece, na sua obra, uma cosmogônica através da estratégia de narrar as histórias dos ancestrais negros. Esse comportamento narrativo tem como objetivo ressignificar os lugares de fala da cultura e identidades afrodescendentes. Ou seja, o texto literário se transforma numa ‘seara’ literária, que representa, em particular, um valor estético da tradição narrativa, escrita por homens e mulheres negras de literatura afrobrasileira (SOUZA, 2017).

Considerações finais

‘Histórias de leves enganos e parecenças’ é uma coletânea de narrativas que aborda manifestações do imaginário afrobrasileiro a partir da tradição e do contemporâneo. Os contos vão mostrando como os homens e mulheres negras foram e são tratados na sociedade e como a herança escravocrata deixou marcas irreparáveis na vida e na história do povo negro. Conceição Evaristo, ao escrever, se utiliza a ‘prosa poética’, com uma pitadinha de imprevisibilidade, dos ‘mistérios’ e das significações da oralidade e da ancestralidade afrodescendente. A escritora recorre à simbologia, às metáforas, morfologia, à uma sintaxe repleta de entonações e imagens poéticas. Todo esse processo de formação da narrativa e do texto nos ajuda a compreender suas personagens e suas lutas diárias.

Conceição Evaristo cria novos espaços de reflexão para compreendermos os vários fluxos culturais e seus embates de fronteiras na geografia da literatura brasileira. Sua obra segue a tendência em direção ao protagonismo negro, à reconstrução da identidade brasileira como forma de enfrentar as várias formas de sobrevivências do racismo e do preconceito acerca da cultura negra no Brasil. Por fim, as identidades culturais estão sendo (re)escritas, e postas no contexto de uma nova compreensão sobre suas formações e seus papéis dentro do

contínuo da história brasileira. A obra de Conceição Evaristo é um dos meios para elaboração, reflexão e denúncia da condição humana no contexto do século XXI.

Referências

BRAND, Dionne. **A map to the door of no return: notes to belonging**: Doubleday Canada, 2001.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CUTI, Luís Silva. **Literatura negrobrasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.

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

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado/ PUC, 1996.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. *In*: EVARISTO, Conceição; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCNEIDER, Diane (ed.) **Mulheres no mundo, etnia marginalidade e diáspora**. João Pessoa; Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe; um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: Alexandre, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética de nossa afrobrasilidade. Belo Horizonte, **SCRIPTA**, v.13, n. 25, 2º Semestre. p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FERREIRA (DE SOUZA), Elio. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. De Padre Antônio Vieira a Luís Gama. *In*: FERREIRA, Elio e outros. **Ensaio: Concursos literários do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.

FERREIRA, (DE SOUZA) Elio. O curso da memória autobiográfica e coletiva na poesia afro-brasileira de Solano Trindade. *In*: FERREIRA, (DE SOUZA) Elio; SANTOS, Derivaldo dos *et al.* **Trama de um cego labirinto: ensaios de literatura e sociedade**. João Pessoa: Ideia, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2014.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana**. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. Nonada: Letras em Revista [*en linea*] 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021> . Acesso: 21 de abril de 2017.

HALL, S. **Sem garantias: trajetórias e problemas em estudos culturais** Eduardo Restrepo, Catherine Walsh e Víctor Vich (Eds.). Instituto de Estudos Sociais e Culturais Pense Universidade de Javeriana, Instituto de Estudos Peruanos, Universidade Andina Simón Bolívar, sede do Equador, Enviñon Editores. 2010.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. *In*: HAMPATÉ BÂ, Amadou; KI-ZERBO. (org.) **História Geral da África I: Metodologia e Pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas literaturas africanas**. 2. ed: Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. *In*: MARTINS, Leda Maria; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil Afrobrasileiro**. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.
- MARTINS, Leda. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura-brasileira. *In*: MARTINS, Leda Maria; PEREIRA, Edmilson de Almeida [Org.]. **Um tigre na floresta de signos: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2010.
- PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *In*: PARADISO, Silvio Ruiz. Londrina, **Revista Estação Literária**. Volume 13, p.268-281, jan.2015. Disponível em: uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-art18.pdf. Acesso em: 7 de jan. 2019.
- SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes**. Curitiba: Appris, 2017.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.
- SILVA. Assunção de Maria Sousa e. A fortuna de Conceição. (Prefácio). *In*: SILVA. Assunção de Maria Sousa e; EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- SILVA. Assunção de Maria Sousa e. E assim tudo se deu: As histórias de leves enganos e parecenças. *In*: SILVA. Assunção de Maria Sousa e; DUARTE, Constância; CORTES, Cristiane; PEREIRA, Maris do Rosário A. (Orgs.). **Escrevivências: Identidades, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016.
- SILVA. Assunção de Maria Sousa e. Sobre 'lâminas finas' e hastes firmes. *In*: SILVA. Assunção de Maria Sousa e. **Acrobata: literatura audiovisual e outros desequilíbrios**. Teresina, **Acrobata** n° 8. Junho 2018.



A URGÊNCIA DE LER A ESCRITA FEMININA EM ÁFRICA

DESPERTAR DAS VOZES FEMININAS EM NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

Fernanda Oliveira da Silva (UFRJ)⁵⁷

A primeira mulher a publicar romance em Moçambique, Paulina Chiziane marcou presença na conquista pela independência nacional como militante. A referida autora faz da sua escrita um meio para contar ao mundo temas relacionados à tradição e à modernidade de seu país. É essa escritora que, com sua prosa, entra em um universo que antes era composto apenas por homens.

Chiziane, nascida em 1955, em Majancaze, Moçambique, é autora de cinco romances: o primeiro deles, ‘Balada de amor ao vento’, publicado em 1990; depois, ‘Ventos do apocalipse’, em 1993; ‘O sétimo juramento’, em 2000; ‘Niketche: uma história de poligamia’, em 2002, que deu à escritora o Prêmio José Craveirinha, em 2003, e por último, ‘O alegre canto da perdiz’, em 2008. Recentemente, em 2013 publicou o livro de contos ‘As andorinhas’ e, em 2018, lançou seu primeiro livro de poemas, ‘O canto dos escravizados’. Os livros ‘Quero ser alguém’ (2010), ‘Nas mãos de Deus’ (2012), ‘Por quem vibram os tambores do além’ (2014) e ‘Ngoma Uethu’ (2015) também fazem parte de sua produção literária.

As obras de Chiziane vêm chamando a atenção do público em diversos países. Sua escrita atrai a atenção dos leitores, pois, além da potência inovadora, traz assuntos polêmicos relacionados às mulheres de Moçambique. Tal atitude corajosa levanta muitas críticas. Contudo, isso não impede que a escritora abra mão de expor os tabus sobre o universo feminino moçambicano.

As histórias narradas sensibilizam-nos e levam-nos a viajar pela cultura moçambicana, apresentando-nos as tradições, os costumes levados pelos colonizadores, a história do país e, especialmente, as desigualdades que as mulheres sofrem em seu cotidiano. Aprendemos que não há possibilidade de falar sobre a questão feminina sem considerar as culturas patriarcais enraizadas no país, principalmente no sul. Assim, entramos em contato com diversos hábitos e discursos que corroboram a opressão da mulher.

O texto de Paulina Chiziane denuncia a situação da mulher colonizada, marginalizada e subalternizada, evidenciando, dessa forma, uma luta pelo reconhecimento próprio do ser feminino como mulher, como cidadã e como ser humano. A reivindicação dos direitos, dos sonhos e desejos da mulher, de alcançar seu espaço e, desse modo, poder (re)escrever sua história, são características das obras da escritora.

57 Projeto de pesquisa sobre angústia e transformação nas obras de Paulina Chiziane. Mestranda em Literatura Africanas de Língua Portuguesa e integrante do Grupo de Pesquisa e Estudo Escritas do Corpo Feminino, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. fernanda.olliveira@hotmail.com

Ler ‘Niketché: uma história de poligamia’ é ouvir as vozes das mulheres que, por muito tempo, foram abafadas pela sociedade patriarcal. Paulina Chiziane inaugura esse espaço de fala feminina, não apenas por apresentar uma mulher a narrar e a protagonizar o romance, mas também, por usar a oralidade de forma recorrente como elemento aliado para promover a visibilidade das vozes das mulheres moçambicanas.

Em um breve relato para sintetizar a obra, a história é narrada e protagonizada por Rami, uma mulher do Sul de Moçambique, que tem um nível social elevado em comparação ao das outras mulheres do país. Tony, com quem é casada há vinte anos, exerce um cargo importante na polícia local. Ao estranhar as ausências de seu marido, Rami vai à busca de uma explicação e descobre que Tony tinha relacionamentos extraconjugais com quatro mulheres - Julieta, Luísa, Saly e Mauá Saulé – e passa a ter conhecimento da existência dos outros filhos de Tony. Para surpresa do leitor, a protagonista se solidariza pela condição inferior em que essas mulheres e seus filhos vivem e começa a conviver com elas até se tornarem companheiras.

Antes de ampliarmos a discussão desse estudo, é interessante saber que Paulina Chiziane é de origem chope, uma das etnias do sul de Moçambique, em que a musicalidade é um aspecto significativo. Isso explicaria a herança da palavra oral e da musicalidade bem presentes em suas obras. Assim, no trecho “Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. Nessa coisa de cantar, tenho minhas raízes. Sou de um povo cantador” (CHIZIANE, 2004, p. 15). A oralidade em forma de canção aparece para a personagem como característica de suas origens.

É incontestável a importância da oralidade nas culturas africanas, pois a palavra dita existiu e foi responsável pela transmissão de conhecimento antes da palavra escrita. A palavra oral representa a tradição, “difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (PADILHA, 2007, p. 35). Assim como aparece em outras obras literárias africanas, a oralidade é uma das principais características da obra de Chiziane, porém de uma maneira reinventada. Os elementos orais não estão conectados apenas com a tradição, visto que estes nos levam a conhecer a real posição que a mulher moçambicana ocupa na sociedade.

Ao iniciar a leitura de ‘Niketché’, acredita-se que a trama se desenvolverá em torno apenas da vida da protagonista, pois ela está voltada para dentro de si, levantando questionamentos sobre sua posição e tentando entender quem ela é. Porém, ao buscar respostas para suas indagações, Rami sai do ambiente privado, sua casa, para o externo e, a partir do contato com outras mulheres, leva à narrativa, situações diversas contadas pelas

vozes de mulheres de distintas partes do país.

Os diálogos que Rami tem, ao longo do romance, com outras mulheres trazem à tona a situação de subalternidade em que as mesmas se encontram na sociedade. Torna-se perceptível que uma das intenções da narrativa é denunciar a realidade do ser feminino de Moçambique e, através das conversas entre as personagens, possibilitar o protagonismo dessas vozes silenciadas. Defendemos essa visão, pois Chiziane, em uma entrevista feita por Rosália Diogo, na ‘Revista Scripta’, quando confessa: “Tentei fazer uma espécie de provocação, mostrando que o feminino também tem vez.”

Trazer o lugar de fala e de escuta para a mulher é permitir que seja livre da única condição que o cenário comandado pelo homem proporciona a ela: a de inferioridade, de subserviência. Em alguns momentos do romance, nota-se que Rami percebe que lhe é negado o direito de ter voz ativa e de ser ouvida: “Será que não tenho direito de ser ouvida pelo menos uma vez na vida? Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira na minha própria casa. Estou cansada de ser sombra” (CHIZIANE, 2004, p. 203).

Pensar no conceito de ‘lugar de fala’ nos remete à escritora indiana Spivak, em especial, no livro ‘Pode o subalterno falar?’, no qual a autora levanta reflexões importantes sobre o silêncio imposto para aqueles que foram colonizados. A crítica acredita que esses grupos oprimidos podem e devem ultrapassar essa barreira.

Spivak nota, dentro do grupo de subalternos, a diferença entre homens e mulheres:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há ‘evidência’. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66 - 67).

O trecho anteriormente citado contribui para entendermos que não é apenas no universo literário que a mulher é tida como inferior e que sua palavra não é ouvida. Podemos considerar que, através de Rami além das vozes ficcionais, a voz de Chiziane é exposta e sua “narrativa [...], ao confrontar passado, presente e futuro, termina por trazer à tona práticas culturais, hipocritamente disfarçadas e clandestinas, porém bastante arraigadas na sociedade moçambicana” (SALGADO, 2004, p. 302).

O pesquisador Victor Azevedo (*op.cit.*) analisa essa questão e percebe que mesmo com a “preocupação de distinguir o sujeito empírico daquele que fala de si nos relatos

autobiográficos, na perspectiva da narratologia, no senso comum ainda perdura uma certa confusão entre narrador e autor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa” (AZEVEDO, 2016, p. 102). O romance denuncia, portanto, a realidade da mulher moçambicana e, conforme afirma Francisco Noa (2015, p.257), “a literatura implicando criação de mundos imaginários, não deixa de, contudo, estabelecer relações com o mundo a qual pertencemos.”

Ainda que Paulina Chiziane (*op.cit.*, p.203) tenha preocupação com esclarecer que a narradora protagonista e as outras personagens são fictícias e diferentes dela, a escritora declara: “vou confessar uma coisa em relação a esse livro: tenho comigo algo que chamo de livro do autor. Escrevi o livro de uma forma bem pessoal, escrevi a minha versão.”

Importante para esse capítulo é a afirmação que Chiziane (*op.cit.*) faz, frequentemente, ao ser chamada de romancista:

O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela, ou seja, o que for. Eu conto uma história e, ao contá-la, acrescento um ponto. E ela pode ser grande ou pequena (CHIZIANE,2004 *apud* AZEVEDO, 2016, p. 4).

A insistência de Paulina em querer ser reconhecida como contadora de histórias e não, como uma romancista, nos leva a fazer uma pausa no estudo de ‘Niketche’ para analisar o comportamento da mulher escritora. Não resta dúvida de que essas declarações atestam o desejo de Chiziane (*op. cit.*) de reivindicar um “legado de oralidade que a infância rural lhe proporcionou”, como afirma Leite (2013, p. 29). Tal estratégia indicaria, ainda, continua Leite (*op.cit.*, p. 29), uma intencionalidade autoral de sentido moralizador, isto é, pedagógico, comprometido com a formação de valores éticos e comportamentais.

Ainda que tais observações sejam pertinentes, cabem aqui, também, algumas considerações referentes à questão da autoria feminina levantadas pelas teóricas Gilbert e Gubar (2017), no artigo ‘Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria’. Nesse texto, as pesquisadoras analisam como o processo de escrita entre homens e mulheres diverge. No caso dos escritores, percebem que a psicologia da história literária - ansiedades e tensões - é ligada aos predecessores. Enquanto o escritor tenta se distanciar dos textos anteriores, o que será nomeado de ‘ansiedade de influência’, a mulher, a princípio, tem sua presença marcada na literatura como personagens estereotipadas, o que influenciaria a sua escrita. A escritora sofreria, assim, de ‘ansiedade de autoria’.

Diferente do homem que sente medo de não ser original, a mulher teria medo “de não poder criar, porque ela nunca poderá vir a ser uma ‘precursora’, o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la” (GILBERT, GUBAR, 2017, p. 193). Assim, essa ansiedade seria

intensificada pelo temor de combater os predecessores homens, resultando na experimentação de sua própria identidade e na busca por um modelo feminino para se autenticar no espaço literário.

Interessa-nos esclarecer que, em todo esse processo comum em uma sociedade dominada por homens, a escritora vai passar por ‘fenômenos de inferiorização’ e, conseqüentemente, vai experimentar “seu gênero como um obstáculo doloroso, ou, mesmo, como uma inadequação debilitante” (GILBERT, GUBAR, 2017, p. 194).

Sendo assim, podemos ver semelhanças entre a fala de Chiziane, quando diz não querer ser chamada de romancista, com as ideias de Gilbert e Gubar (*op.cit.*), pois mesmo sendo a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, Chiziane opta pela categoria de contadora de histórias, o que indicaria, simultaneamente, um movimento de afirmação do lugar de oralidade, mas também de autoproteção, evitando assim possíveis comparações de sua obra com a de autores. A escritora vai deixar transparecer em algumas de suas falas alguns dos motivos que a levaram a escrever ‘Niketche’: o incômodo ao identificar a ausência de mulheres que escrevem sobre mulheres e a inquietação ao fazer parte de uma realidade desigual. Ao ser questionada por Rosália Diogo sobre a literatura de seu país, Chiziane (2013, p. 362-363) relata que:

Houve pessoas que pensaram que tive sucesso por acaso. Alguns escritores consideraram que eu estava escrevendo sobre o feminino porque era moda. Mas eu segui com muita força e determinação. [...] O fato é que sou uma mulher e escrevo sobre temas que me tocam nessa minha condição.

Logo, podemos afirmar que o romance será uma forma de reivindicar um lugar de fala para as vozes femininas. Não basta trazer temáticas sobre mulheres, há a necessidade de que as histórias sejam contadas por elas. Mais uma vez, outra fala de Paulina corrobora nossa perspectiva: “Gosto muito dos poetas de meu país, mas nunca encontrei na literatura que os homens escrevem o perfil de uma mulher inteira. É sempre a boca, as pernas, um único aspecto. Nunca a sabedoria infinita que provém das mulheres” (CHIZIANE, 2013, p. 358).

Por isso, no decorrer de todo o romance, aparecem histórias, mitos e lendas contados por mulheres. Isso mostra a sabedoria sendo transmitida por elas, por meio da oralidade, como, por exemplo, a passagem referida no texto a seguir, em que a tia de Rami explica como funcionava a prática da poligamia.

— No nosso mundo não havia haréns — explica-me ela. — eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha sua casa, seus filhos e suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão — assembleia das esposas do rei — onde discutíamos a divisão de trabalho, decidíamos quem iria cozinhar as papas matinais do soberano, quem ia preparar os banhos e esfregar os pés, cortar as

unhas, massajar a coluna, aparar a barba, pentear-lhe o cabelo e outros cuidados. Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. E ele cumpria à risca. Ele tinha que dar um exemplo de Estado, um modelo de família. Se o rei cometesse a imprudência de dar primazia a uma mulher em especial, tinha que suportar as reuniões de crítica dos conselheiros e anciões (CHIZIANE, 2004, p. 71).

No trecho aqui apresentado, é através da voz de tia Maria que a personagem principal e nós, leitores, temos a explicação de como funcionava uma das práticas culturais de Moçambique. Interessante é o cuidado de Chiziane, não apenas com o falar sobre, mas com apresentar e esclarecer ao leitor costumes tradicionais.

Ditos populares, saberes orais e provérbios também são alguns recursos que vão contribuir para o registro da oralidade no romance. Como por exemplo: “A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha” (CHIZIANE, 2004, p. 37). Da mesma forma, o resgate da memória aparecerá como uma maneira de trazer os saberes orais. Em alguns momentos, Rami reconhece que existe um passado que não é apenas seu, se refere às tradições de seu povo: “Esta é a minha certeza, o meu subconsciente, resgatando ditados e saberes mais escondidos em minha memória” (CHIZIANE, 2004, p. 172).

Interessante é analisarmos a lenda da princesa Vuyazi que aparece em ‘Niketché’. Assim como a história da poligamia contada por tia Maria, essa lenda é narrada por uma mulher, que explica como surgiu a menstruação e ensina que as mulheres insubmissas são castigadas. Ou seja, tem um efeito moralizante para Rami e as outras esposas. Ana Mafalda Leite (2013) reconhecerá no romance esse caráter moralizador e verifica que “As histórias ilustram tal saber, efabulam a tradição, percorrem uma temporalidade específica, uma vez que se trata da reapropriação de uma voz e conhecimento seculares, retomada e resposta em atitude griótica de pedagogia crítica” (LEITE, 2013, p. 30).

— Era uma vez uma princesa. Nasceu da nobreza, mas tinha o coração de pobreza. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a natureza. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse: vamos desmamar a menina, e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha mamasse dois anos como os rapazes, para que crescesse forte como ela. Recusava-se a servi-lo de joelhos e a aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa na cabeça e bebê nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estátua de sal petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi (CHIZIANE, 2004, p. 157).

Olhar atentamente a participação das mulheres que compõem a narrativa nos leva a reafirmar que ‘Niketche’ é um espaço em que as vozes das mulheres demarcam um lugar para suas falas. Através da insatisfação de Rami com a sua vida, temos indagações que nos levam a pensar na condição do ser feminino na sociedade. Ao mesmo tempo em que ‘escutamos’ suas vozes, sabemos que elas são deixadas de lado, principalmente, em espaços públicos. Assim, Chiziane consegue preencher com a oralidade o vazio causado pelo silenciamento imposto. Vejamos, a seguir, a cena em que as personagens tentam argumentar em uma reunião de família e, após não terem sucesso, um dos pensamentos da personagem principal denuncia a situação:

Cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher não merece crédito. Aqui no sul, os jovens iniciados aprendem a lição: confiar em mulher é vender a tua alma. Mulher tem língua comprida, de serpente. Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer (CHIZIANE, 2004, p. 154).

Nesse sentido, acreditamos que o enfoque de Djamila Ribeiro (2017), em ‘O que é lugar de fala?’ pode complementar nossas reflexões sobre o papel da oralidade em ‘Niketche’. Com uma linguagem simples e didática a fim de explicar a importância de um espaço de fala para os grupos oprimidos pela colonização, a pesquisadora, mestre em filosofia, faz um levantamento de mulheres negras que foram caladas. E, com isso, deparamo-nos com nomes importantes de distintas áreas de conhecimento que já tratavam sobre o conceito ‘lugar de fala’. Alguns exemplos são: Linda Alcoff, Michel Foucault e Patricia Hill Collins.

Ao relacionar a teoria de Ribeiro (*op.cit.*) com o romance, há partes que vão demonstrar o incômodo de Tony ao perceber que as esposas, antes em total estado de alienação e subserviência, não aceitam mais o que ele tenta impor a elas e começam a colocar em evidência suas insatisfações e a contrapor as ordens do marido.

Mas eu sou um galo, tenho a cabeça no alto, eu canto, eu tenho dotes para grandes cantos. Pois saibam que o vosso destino é cacarejar, desovar, chocar, olhar para a terra e esgaravatar para ganhar uma minhoca e farelo de grão. Por mais poder que venham a ter, não passarão de uma raça cacarejante mendigando eternamente o abraço supremo de um galo como eu, para se firmarem na vida. Vocês são morcegos na noite piando tristezas, e as vozes eternos gemidos (CHIZIANE, 2004, p. 166-167).

Ribeiro (*op.cit.*) ressalta, nas páginas iniciais de sua obra, a importância das mulheres negras deixarem a condição de passividade em relação à produção de seus textos: “colocando-as na situação de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências” (RIBEIRO, 2017, p. 15). Vemos a escrita de Chiziane como um

ato de perseverança ao tratar sobre assuntos polêmicos e escrever fora dos padrões.

Antes de definir o que é o lugar de fala, a pesquisadora irá nos mostrar que é preciso reivindicá-lo: “A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2017, p. 43). A necessidade de reconquistar esse direito pode ser notada quando Rami começa a sentir a necessidade de se libertar, falar e, assim, passar a ‘existir’: “Quero libertar a raiva de todos os anos de silêncio. Quero explodir com o vento e trazer de volta o fogo para o meu leito, hoje quero existir” (CHIZIANE, 2004, p. 19).

No livro ‘O que é lugar de fala?’, Djamila Ribeiro também constata a importância de delimitar e delinear o espaço de fala: “essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica” (RIBEIRO, 2017, p. 60).

Um ponto importante levantado pela autora aqui citada é a criatividade como estratégia para que a mulher use o lugar de subalternidade de uma forma que a favoreça e ligue seus pensamentos à prática para externar sua realidade. Mais uma vez, vemos um duplo acontecer entre a autora e sua personagem. Assim como Chiziane utiliza suas obras para revelar o que acontece na condição que a cerca, Rami usa sua angústia para mudar sua situação e, igualmente, a das outras esposas. Podemos justificar com a seguinte fala de Lu: “O Tony, colector de mulheres, e tu, colectora de sentimentos. Congregaste à tua volta mulheres amadas e desprezadas. És brava, Rami. Semeaste amor onde só o ódio reinava. Tu és uma fonte inesgotável de poder. Transformaste o mundo. O nosso mundo” (CHIZIANE, 2004, p. 254-255).

A forma desigual como as pessoas ocupam determinados espaços sociais resultará na conquista ou perda do lugar de fala:

[...] não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas [...]. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Em ‘Niketche’, as personagens se dão conta de que deveriam ter estudado, mas, ao invés de serem incentivadas, foram colocadas para atividades relacionadas ao casamento e às tarefas domésticas. Não ter frequentado esses lugares interfere na vida adulta, tornando-as dependentes do marido e até sendo representadas pela voz dele.

É a nós que a sociedade não dá oportunidade para ganhar com dignidade o nosso próprio pão. [...] Enquanto isso, os homens vão para a escola do pão. Enquanto eles aprendem a escrever a palavra vida no mapa do mundo, nós vamos pela madrugada fora, atrás das nossas mães, espantar os pássaros nos campos de arroz (CHIZIANE, 2004, p. 291).

Ser limitada em seus espaços na sociedade faz com que a mulher não tenha, desde a infância, um espaço para se expressar com as palavras, o que é prejudicial, não apenas ao feminino, mas a qualquer indivíduo, uma vez que a voz é a marca de uma existência digna. O não ouvir acontece também e será uma prática recorrente quando a mulher reivindicar seu direito de fala, pois, para quem sempre obteve o poder de fala, estar em sua posição é confortável e cômodo. Tudo isso acaba desestimulando a mulher que esteve silenciada de tentar ter o seu lugar, como, por exemplo, quando Rami, mesmo sabendo que estava certa, tinha certeza de que não a ouviriam: “Mas quem iria me ouvir? Alguma vez tive voz nesta casa? Alguma vez me deste autoridade para decidir sobre as coisas mais insignificantes da nossa vida?” (CHIZIANE, 2004, p. 228).

Ao final do romance, nos deparamos com uma Rami bem diferente do início da história. Agora, ela não sente mais medo de falar, como demonstra na seguinte passagem: “Falo com muito prazer e ele sente a dor [...]. No meu peito explodem aplausos.” (CHIZIANE, 2004, p. 227) E, algumas páginas depois, Rami continua a falar o que por muito tempo ficou guardado: “A minha linguagem é mais dura que uma rajada de granizo. Chicoteia. Eu dizia tudo sem rodeios” (CHIZIANE, 2004, p. 229).

‘Niketche’ nos instiga a refletir sobre o lugar de fala e a pensar nele como uma forma de quebrar o silêncio imposto para a mulher, “um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada [...] como violenta” (RIBEIRO, 2017, p. 90).

Paulina Chiziane cria uma nova proposta literária, na medida em que faz de ‘Niketche’ uma obra de contestação, ao dar voz às mulheres moçambicanas a partir de suas personagens e, ao mesmo tempo, abrir um espaço para abordar os assuntos silenciados na sociedade.

Até chegar à reivindicação do lugar de fala, foi preciso existir algo que impulsionasse, tanto a escritora quanto a personagem Rami. Nesse aspecto, interessou-nos examinar a angústia que ambas sentiram ao perceber que algo precisava ser feito para mudar a situação da mulher, tanto no universo literário quanto no real. Por isso, reivindicar o direito de ter voz é primordial para conquistar a libertação.

Referências

AQUINO, Lianja Soares; LACERDA, Hélio Márcio Nunes. **Tradição e modernidade em Moçambique: uma reflexão a partir de Niketche**, de Paulina Chiziane. *Evidência*, v. 11, n 11, p. 171 – 188, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Vol. 1. **Fatos e Mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Vol. 2. **A Experiência Vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane: As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. Entrevista com Rosália Estelita Gregório Diogo. *In: Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Appris Ltda, 2013. pp. 361-370.

CHIZIANE, Paulina. Novelas brasileiras passam imagem de país branco, critica escritora moçambicana. Entrevista com Alex Rodrigues. *In: Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Appris Ltda, 2013. pp. 357-359.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. *In: Traduções da cultura – Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. BRANDÃO Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.s). Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.

LEITE, Ana Mafalda. Paulina Chiziane: Romance de costumes, histórias morais. *In: Literaturas Africanas e formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

MIRANDA, Maria Geralda; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia** - Moçambique como invenção literária. São Paulo: Kapulana, 2015.

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

SALGADO, Maria Teresa. O direito à angústia e à busca da felicidade em Luanda. Belo Horizonte, **Scripta**, v. 19, n. 37, p.167-176, 2015.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. Belo Horizonte, **Scripta**, v. 8, n. 15, p.297-307, 2004.

SILVA, Cândido Rafael Mendes. Uma Branca de neve às avessas ou Rami no país da poligamia?. *In: Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Appris, 2013.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PAULINA CHIZIANE: NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA: MULHER, CULTURA E INSUBORDINAÇÃO

Maria das Dores Freire da Silva (FACESA)
doresfreire@hotmail.com

1 Apontamentos sobre a mulher em contexto africano e moçambicano

Ao discutir a problemática das relações família, tradição, mulher e poligamia na ficção de Paulina Chiziane, escritora moçambicana que tem pontuado em suas obras a presença da mulher e a subalternização da mesma pelos costumes da tradição, sem esquecer também o aspecto do colonizador que ali se impôs e manteve também a mulher presa na teia do que se conhece por cultura patriarcal, em 'Niketche: uma história de poligamia'(2004), temos Rami que se opõe a esse sistema de subalternização da figura feminina e segue em marcha para conhecer as outras esposas de Tony, seu esposo e responsável pela sua situação de subalterna da qual Rami tenta se esquivar e, mesmo sem lograr resultados, representa a mulher que não se vê mais nessa condição e insubordina-se apresentando, por assim dizer, outro discurso, ao não aceitar a vivência de um casamento poligâmico e as consequências que ele acarreta.

Para compreender o processo educativo e cultural em África, refletimos a partir de que:

[...] o sistema educativo nos países africanos, de modo geral, tende a fazer da menina uma pessoa menos importante que o menino. Alguns pais, com medo de fazer de suas filhas mais 'marginais e marginalizadas' que se revoltam contra a ordem estabelecida, limitam a sua educação ao nível da escola primária. A mulher intelectual, por exemplo, é às vezes vista pelos depositários das tradições africanas como uma ameaça ao bom funcionamento da sociedade tradicional (ROBERT, 2010, p.14).

Desse ponto de vista a narrativa de 'Niketche: uma história de poligamia' (2004), passa também a representar esse quadro de subordinação e apagamento da figura mulher em algumas sociedades africanas como no caso de Moçambique, o qual responde por uma tradição de suas várias tribos e ainda a colonização portuguesa que infiltrou no país a religião cristã e a fé católica, também responsáveis pelo pouco protagonismo da mulher na sua tradição.

Não podemos nos furtar a ficcionalização da vida e das escolhas nas quais a mulher moçambicana passa a ser representada pela escrita de Paulina Chiziane carregam em suas composições:

Podemos dizer que a narrativa de Paulina Chiziane possui um fio condutor que se apresenta como painel recorrente às suas personagens. É a fronteira entre os valores tradicionais e a nova condição social carregada ora pela máquina colonial, ora pela nova organização política do país após a independência. A partir dessa perspectiva, as personagens experienciam variados confrontos e os mais frequentes são aqueles que se referem à religiosidade. Divididas entre ritos tradicionais e referências bíblicas e cristãs, as personagens geralmente se deparam com situações em que tem de escolher qual caminho seguir. São exemplos, entre outros, Vera, a narradora de *O sétimo juramento*, os quatro cavaleiros apocalípticos, em *Ventos do apocalipse*, Rami, a protagonista de *Niketche – uma história de poligamia*. Rami é católica e teve a sua união abençoada pelo sacramento cristão, mas somente conseguirá encontrar o caminho da conciliação da intrincada situação entre as esposas de seu marido Toni, quando se volta aos princípios da poligamia (DAVI, 2010.p.144-145).

Rami, ao descobrir que seu esposo tem outras esposas, se encontra num descaminho, sem prosseguir e respeitar o peso da tradição, ou rebelar-se contra um sistema forte e mantenedor de outras formas de abuso e apagamento da mulher. Se, por um lado, o casamento com Tony a mantém em posição de respeito frente à sua comunidade, o fato de ter que dividir seu esposo com outras mulheres frustra Rami em sua conversação com o espelho, se perguntando qual a causa de tanto sofrimento e abandono, se ela também é bonita e cumpre com ‘os deveres e os afazeres’ de uma esposa?

Souza (2012, p.78) informa sobre o destino das muitas mulheres africanas sob a égide colonial e patriarcal no que tange ao casamento como única forma de sobrevivência:

Violadas ou conduzidas pelos pais ao leito do branco, mulheres africanas venderam as primícias do seu corpo jovem a homens que, por representarem o poder e a possibilidade de sobrevivência, usavam-nas como escravas de cama e mesa. A necessidade econômica crucial, a impotência face à violência colonial e por irônico que possa parecer, a crença ingênua de ombrear-se aos brancos pelos favores sexuais e pelas benesses materiais advindas dessa imolação da identidade, empurraram não só moças solteiras, com os pais para sustentar, como mulheres casadas que dividiam a cama com o marido e o patrão, gerando filhos ora negros, ora mulatos, criando a discriminação no seio da própria família. Filhos mulatos representavam, equivocadamente, uma porta para o mundo branqueado, de necessidades materiais cada vez maiores, aprendidas com o processo de ocidentalização implantado por colonizadores.

A personagem Rami representa esse grupo de mulheres que, pelo casamento e sendo loboladas, vivem sem poder questionar ou desejar outros caminhos e aponta sua insatisfação, assim como reconhece o culpado, seu marido Tony, como representação do poder masculino que se impõe e também utiliza a mulher como objeto que deve ser colonizado:

Um desfile de mulheres vem ao meu encontro. Consolam-me. Dona Rami, as crianças são assim. Elas falam das crianças e do vidro partido. E falam também dos maridos ausentes que nem cuidam dos filhos. —Esta falta de ordem é falta de homem nesta casa— desabafo. — O Tony é o culpado de tudo isso. Sempre ausente. Primeiro foi uma noite de ausência, depois outra e mais outra. Tornou-se hábito. Ele diz-me que faz turnos à noite. Que supervisa o trabalho de todos os polícias pois é quando a noite cai que os ladrões atacam. Faço de contas que

acredito nele. Mas os passos dos homens são rasto de caracol, não se escondem. Sei muito bem por onde anda (CHIZIANE,2004, p.6).

Criar sozinha os filhos, com esposo ausente e fracionado para as outras esposas é essa a realidade de Rami. Autêntica representante das mulheres que pela poligamia são desprestigiadas e mesmo que o esposo tente agradar a todas da mesma maneira, não conseguirá ser justo com todas, restando o sofrimento e a pouca representatividade na comunidade e na própria casa.

2.Insubordinação nas falas de Rami: uma mulher que se impõe

Ao apresentar o romance da Paulina Chiziane, 'Niketche: uma história de poligamia' (2004), temos em Rami a personificação da mulher cansada das mentiras e traições do marido, do pouco prestígio que ele lhe dispensava, sem esquecer os costumes e tradições que não podem mais responder pela ideia de cultura em toda a África:

Niketche, retrata a história da vida amorosa e conjugal de Rami (Maria Rosa), mãe de cinco filhos e casada, oficialmente, há vinte anos com Tony (António Tomás), Comandante da Polícia. Rami, nascida no Sul de Moçambique, foi educada segundo as regras do Cristianismo, deixando de lado toda a cultura de origem bantu. Ela era apaixonada pelo marido, cumpria religiosamente com o seu papel de esposa obediente e fazia-lhe todas as vontades, chegando a sacrificar muitos dos seus sonhos. Tony, também nascido no Sul de Moçambique, pertencente ao grupo étnico Changana, era mulherengo e tinha várias mulheres e filhos espalhados pela cidade de Maputo. Rami raramente via seu marido e tinha que educar os filhos, praticamente sozinha, o que a deixava bastante desgostosa (SILVA, 2012, p.14).

A ficção de Paulina Chiziane retrata o quadro da tradição em Moçambique, no aspecto dos casamentos poligâmicos, sendo visível que, na contemporaneidade, esse traço cultural não poderá mais ser considerado um benefício ao manter a mulher protegida pelo casamento. Rami em face ao comportamento poligâmico, não poderá mais responder por um discurso único e que traria não aceita mais essa condição e parte para conhecer as outras esposas em um primeiro momento para vingar-se, mas, depois acaba se responsabilizando pelo destino e sobrevivência das outras esposas.

E sobre o poder de fala, Rami, expõe:

[...] cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer [...] Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer (CHIZIANE, 2004, p. 154).

O poder patriarcal e colonial diminui a presença da mulher e a põe como a terra que deve ser explorada e colonizada. Silenciada em um casamento poligâmico, Rami se vê presa à

rede da tradição e sair dessa situação não é algo que se faça com facilidade. Sente que não suporta mais o esposo e suas mentiras e pelo fato de insubordinar-se a essa situação já torna a personagem uma representação da mulher moçambicana da atualidade já imersa e ‘contaminada’ pela influência do Ocidente e não aceita mais viver sob a égide da tradição e poder do homem.

Tony, arrogante no estatuto de macho, decide por Rami o seu destino, como o fazem todos os homens, herdeiros da tradição e mantenedores da cultura falocêntrica na cidade colonial:

- Rami! - Diz! - Tomei uma decisão. Vamos divorciar-nos. – Por que o divórcio agora? - Quero assegurar-te de uma coisa: não é por falta de amor. É punição. Quero colocar-te ao nível das outras mulheres. A tua conduta nos últimos tempos não é digna de uma esposa. Já que estás registada nos meus documentos julgas que és alguma rainha. No lugar de educares as outras esposas, instigas a atitudes maldosas. Tenho que acabar com isso... o advogado vai procurar-te dentro de alguns dias (CHIZIANE, 2004, p. 165).

A fala do homem é uma ordem a ser cumprida. Rami torna-se uma ameaça a Tony, pelo fato de instigar nas outras esposas a insubordinação a poligamia e o desejo de terem seus espaços e até ganharem seu sustento sem depender daquela situação que as aprisiona e favorece ao marido. Arrogante e detentor da razão colonial, Tony arremata:

Fiz-vos um grande favor, registrem isso. Dei-vos o estatuto. Fiz de vocês mulheres decentes, será que não entendem? São menos cinco a vender o corpo e a mendigar amor pela estrada fora. Cada uma de vocês tem um lar e dignidade graças a mim. Agora querem controlar-me? (CHIZIANE, 2004, p. 141).

As chances de sobreviver a esse sistema e às outras são mínimas para Rami. O tom da insubordinação frente a tudo o que tem vivido e desejando livrar-se do constrangimento e sofrimento de ter que educar os filhos enquanto o esposo vive a frequentar o leito das outras esposas gerando filhos e dificuldades para manter todas as esposas. Porém, o desejo e a coragem para enfrentar o esposo polígamo impinge a personagem em uma rede de dor e descaso:

Ele fala e fala. Não o escuto. Estou no futuro, estou na Lua. Estou no mundo que me espera quando o divórcio se consumir. Serei uma mancha de lama no lençol imaculado da família materna. Serei nódoa de caju, absolutamente indelével, na camisa branca do meu pai. A sociedade olhar-me-á com desprezo piedade, maldade, como as aves que rapinam na noite. Serei enxotada a pau e pedra, como serpente [...] (CHIZIANE, 2004, p. 165-166).

Rami está consciente de sua subalternização, processo que lentamente vai sendo imposto à mulher desde a educação familiar preparando-a para o casamento e para agradecer ao esposo. Quando ela diz “Ele fala e fala não o escuto” (CHIZIANE, 2004, p.165-166) é um ato de insubordinação ao sistema patriarcal e colonizador. Rami não aceita mais ter um

dono, e mesmo com um destino tão miserável não desiste de si e enfrenta Tony com um comportamento não esperado pelos ditames da poligamia.

A personagem reclama a Deus e quer compreender o que se passa consigo. Consideramos, também, a partir dessa fala de Rami, mais um gesto de quem se insubordina e não mais aceita a vida e destino a ela imposto:

Deus meu, socorre-me. Aconselha-me. Protege-me. Diz-me o que é o amor segundo a tua doutrina. Deus meu, o amor deste mundo não é matemática. Não tem fórmulas estáticas, nem mágicas. O amor é caprichoso como o tempo. Num dia frio. Noutro quente, noutro ainda, chuva e vento. No amor, a solução de um dia não serve para outro dia. Os conselhos dos amigos de nada servem, para o meu caso. A urgência de transformar este amor atrai-me perigosamente para caminhos nunca dantes pisados. Eu, mulher casada há vinte anos, mãe de cinco filhos, experiente, andei de boca em boca, de ouvido em ouvido, auscultando de toda a gente a forma mais certa de segurar marido. A minha mãe faz discursos de lamentos. As minhas tias velhotas repetem ladainhas antigas. (CHIZIANE,2004, p.15)

Não há nessas expressões de Rami a consciência de quem aceita ser subordinada. Há aqui uma preocupação com a vida que tem e a insatisfação veemente de quem está no sistema que a mantém como objeto também a ser colonizado, mas não aceita. Mesmo que subordinada aos desejos e mandos do esposo, Rami apresenta as características de quem abomina a poligamia e a vê como prática cultural superada e ultrapassada.

Sobre o sujeito subalterno, é importante destacar:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher como um item respeitoso nas listas de prioridade global. A representação não definiu. A mulher intelectual como intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (SPIVAK, 2010, p. 126).

Se o sujeito subalterno não pode falar, Rami vai na contramão do sistema e fala de sua insatisfação. É um sujeito que ali se encontra na sociedade colonial, mas não consegue mais viver sob essa perspectiva. Temos em Rami uma mulher que vai contra a poligamia e, por isso, paga um alto preço por assim se comportar em uma sociedade que a quer submissa.

Sobre o poder masculino, importa dizer, a partir de Pierre Bourdieu (1999, p.10):

Nos deparamos com um novo paradoxo, capaz de obrigar a uma completa revolução na maneira de abordar o que já se tentou estudar sob forma de “a história das mulheres”: será que as invariáveis que se mantêm, acima de todas as mudanças visíveis da condição feminina, e que são ainda observadas nas relações de dominação entre os sexos, não obrigam a tomar como objeto privilegiado os mecanismos e as instituições históricas que, no decurso da história, não cessaram de arrancar dessa mesma história tais invariáveis?

Alguns costumes mais tradicionais acabam justificando os abusos contra aqueles que historicamente são marginalizados. É o caso das mulheres que, pelas poucas oportunidades de acesso à educação, mercado de trabalho e condições dignas de vida se sujeitam à poligamia e outros aspectos que não trazem nenhum tipo de benefício à posição da mulher

nessas sociedades. Paulina Chiziane valendo-se da sua escrita aponta, em diversas obras, a posição da mulher em uma sociedade herdeira da colonização e onde impera o patriarcalismo:

Desde o seu primeiro romance, ‘Balada de amor ao vento’, que a autora vem desvelando a responsabilidade da mulher no estado de sua condição. Neste contexto, a obra de Paulina Chiziane atualiza um discurso que inclui o questionamento e a denúncia, dando voz e criando espaços de reflexão ao sujeito que é ‘silenciado’, tendo como intuito apelar à mulher moçambicana para uma mudança consciencializada. Esta estratégia, que começa a ser formatada em Ventos do *Apocalipse*, adquire dimensão actancial em ‘O sétimo juramento’, quando as mulheres (mulher, amante e mãe) de David se aliam para se salvarem e à família; ou pelas mulheres de Tony, em *Niketche*, que, apanhadas na voragem de uma relação poligâmica feita à medida do polígamo, o obrigam a respeitar a instituição nos seus deveres, direitos e obrigações – isto, segundo a ética da instituição. Para tal, há recorrência à diversidade do legado cultural moçambicano, atualizando em fórmulas, rituais, hábitos, gestos, comportamentos. Por este esquema se elabora um percurso pelas diferenças, semelhanças, desejos, sentimentos e aspirações de diferentes mulheres moçambicanas, nos diferentes âmbitos de intervenção quotidiana, como em *Niketche*, romance feito de polarizações [...] (MATA, 2006, p. 437-438).

Bezerra (2015), sobre a literatura de Paulina Chiziane, diz que a figura da mulher permanece aprisionada dentro dos territórios patriarcais e delimitados pelo poder tradicional. No entanto, percebemos na voz da personagem Ramí uma ruptura com esse poder patriarcal. Se consciente e nada satisfeita com a vida de esposa de um polígamo passa a questionar e discorre sobre os males que essa prática traz à educação dos filhos, essa mulher passa a apresentar um comportamento de insubordinação.

Nessa perspectiva, passamos a ler o romance da Paulina Chiziane, ‘*Niketche: uma história de poligamia*’(2004) e esperamos contribuir com a compreensão do universo feminino em África e com especial olhar a Moçambique.

A linguagem do ventre é a mais expressiva, porque se pode ler, na multiplicação da vida. A linguagem das mãos e dos braços é também visível. Segurando um recém-nascido. Segurando um bouquet de flores no dia do casamento. Segurando uma coroa de antúrios na hora do funeral do seu amor. E a linguagem do coração? Ausente muralha de diamante. Silêncio de sepultura. Ausência impenetrável. E a linguagem da...? Se a... pudesse falar que mensagem nos diria? De certeza ela contaria belos poemas de dor e de saudade. Cantaria cantigas de amor e de abandono. Da violência. Da violação. Da castração. Da manipulação. Ela nos diria por que chora lágrimas de sangue em cada ciclo. Dir-nos-ia a história da primeira vez. No leito nupcial. Na mata. Em baixo dos cajueiros. No banco de trás do carro. No gabinete do Senhor Diretor, à beira-mar. Nos lugares mais incríveis do planeta. Ah, se as... pudessem falar! Contar-nos-iam histórias extraordinárias do licabo, o canivete da castidade. O que nos contariam as... medievais que conheceram o cinto da castidade? O que nos dirão as excisadas? O que nos dizem as que celebram as orgias xi-maconde, xi-sena, xi-nyanja? As.. que desafiaram o licabo estão em silêncio, morreram com os seus segredos. As.. xi-ronga e xi-changana contam histórias de espantar, dos bacanais do canho, afrodisíaco divino, nas festas da fertilidade. Muthiana orera, onroa vayi?, pergunto [...] (CHIZIANE, 2004, p. 185-186).

Há muitas Áfricas e muitas maneiras de interpelar, ler e reler os conteúdos e os modos de atuar em um complexo de culturas como Moçambique, no entanto, optamos por essa leitura de Rami como uma mulher que apresenta comportamento subversivo e insubordinado ao trazer para o debate a questão da poligamia como uma prática que não pode ser mais tolerada em função das novas mulheres e novos comportamentos dentro do universo feminino tão bem representados na ficção de outra mulher, Paulina Chiziane que torna visíveis as várias formas de conduzir e apresentar a mulher moçambicana pela sua ficção.

3 Considerações finais

Pensar sobre a presença feminina na ficção de Paulina Chiziane encaminha o leitor a repensar sobre o papel da mulher representante do norte e do sul de Moçambique com maneiras diferentes de vivenciarem as suas culturas.

O texto ficcional 'Niketche: uma história de poligamia' (2004), informa e discute questões seminais da cultura moçambicana seja pela ficcionalização dos traumas e descaminhos da poligamia, da mulher subalternizada e vítima do sistema patriarcal e da cultura do colonizador, restando-lhe pouco ou nenhum protagonismo dentro de sua comunidade.

Nessa direção se manteve esse ensaio que apresentou uma leitura de Rami, personagem central do romance em estudo de Chiziane (2004) e teceu reflexões a partir do conceito de subalternidade como condição imposta a mulher na sua cultura na intenção de privilegiar o sistema patriarcal mantendo a mulher presa a uma situação de apagamento e também mantenedora desse sistema obsoleto à medida que ao gerar e criar seus filhos acaba por educá-los no mesmo sistema que a aprisiona.

Em Rami observa-se um comportamento diferenciado do que se esperava de uma mulher que vivia um casamento poligâmico e ao questionar seu espaço e lugar de fala, a personagem sai em procura das outras esposas na intenção de que Tony seu esposo assuma com maior responsabilidade o destino de todas as outras mulheres prejudicadas pela poligamia.

Temos em Rami a insubordinação e uma mulher que mesmo herdeira de sua cultura, aponta para os novos caminhos que a mulher moçambicana deverá trilhar e ocupar um lugar de protagonismo a partir de sua fala contra o sistema que a possa oprimir.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- BEZERRA, Rosilda Alves. O sentido social do lobolo na ficção de Paulina Chiziane. *In: Revista de Estudos Literários- Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. 2017.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche-uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAVI, Débora Leite. **O desencanto utópico ou o juízo final**: um estudo comparado entre a costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane. [Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. São Paulo: USP 2010.
- MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. *In: PADILHA, Laura Cavalcante; MATA, Inocência (Org). A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri: Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006. p. 421-440.
- ROBERT, B.K. **A consciência da subalternidade**: trajetória da personagem Rami em Niketche, de Paulina Chiziane. [Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas das USP. 2010.
- SILVA, Lourdes Rodrigues da. Questões de gênero e cidadania no romance Niketche, de Paulina Chiziane. *In: POIÉSIS*. Revista do Programa de Pós-graduação em Educação (Mestrado) da Universidade do Sul de Santa Catarina. Simpos. Número especial. jul.-dez. 2012.
- SPIVAK, Gaiatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. De fomes e máculas. *In: Revista Guará*. Goiânia. v.2, n.1, p.77-86, jan-jun. 2012.

O FANTÁSTICO EM ‘O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO’, DE MIA COUTO

Marinete Luzia Francisca de Souza⁵⁸

(Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – UFMT)

Kátia Fagundes

Em entrevista ao Jornal Português ‘Público’, em outubro de 2015, Mia Couto admite que sua escrita tende ao realismo mágico, ao afirmar: "quem é que não tem um pouco de realismo mágico?" Antes, porém, o autor se opõe às classificações apressadas e afirma ainda que muito de sua forma de escrita provém da visão holística do mundo, segundo ele existente na África. Por outro lado a proximidade entre sua escrita e a dos escritores que praticariam o Realismo Mágico latinoamericano proviria do muito que a América Latina tem de África teriam de comum. Talvez caiba acrescentar que esse pensamento proviria do fato de que ambos os espaços aqui mencionados apresentem pensamentos de origem indígena.

Por outro lado, não se pode negar que o insólito e o fantasmagórico estão presentes nas obras de Mia Couto. É o caso, de acontecimentos como um homem que se desossa e põe os ossos a secar, depois os realoca em seu corpo. Também está presente na obra de Mia Couto releituras histórias de processos como a colonização, oscilando, portanto, entre o verossímil e o inverossímil, o que lhe aproxima do que conhecemos como Real Maravilhoso.

Levando em consideração a entrevista anteriormente citada, pode-se notar em ‘O Último voo do Flamingo’, a presença de fatos insólitos e, nesse texto, investigamos se eles podem ser considerados como fantásticos ou reais maravilhosos. Na obra, Couto (*op.cit.*) coloca em foco o impacto que um estrangeiro, funcionário da Organização das Nações Unidas (ONU), Massimo Risi, causa no vilarejo de Tizangara, sendo recebido no local de forma pomposa, mas com desconfiança, perante os cidadãos locais. Ele foi convocado para fazer parte de uma investigação sobre recentes explosões das quais foram encontrados, apenas, os pênis dos ‘bonés azuis’ como eram chamados os combatentes das Nações Unidas durante uma guerra alusiva à Guerra Civil Moçambicana.

Durante sua investigação se depara com personagens e fatos que se encontram no limite entre o real o insólito. O “insólito carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal...” (COVIZZI, 1978, p. 26). Apesar de haverem distinções entre maravilha e fantástico, aqui os tomaremos por sinônimo, conforme Ceserani (2006, p. 70) indica: na literatura fantástica, “as palavras são elementos neutros que devem nos enviar o

58 Líder do Grupo de Pesquisa Africanidades e Descolonização. Projeto de Pesquisa Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: africanidades e descolonização, financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT.

mais fielmente possível à realidade,” e que na concepção simbolista, “as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias” (*idem*), mas à possibilidade de criação de uma nova realidade a partir dessa linguagem. Na obra, o autor citado transita entre real e imaginário, sem interrupções. O estranhamento do leitor em relação ao fantástico é metaforizado na personagem estrangeira (Massimo Risi), que representa o Ocidente, conforme o fragmento a seguir:

[...] Podia uma velha com tamanha idade inspirar desejos num homem em plenas faculdades? Massimo Risi se apressou a sair. De passagem pela recepção, aproveitou para recolher informações sobre a idosa mulher.
 _Ah, essa é Temporina, ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.
 _Nunca sai?
 _Sair?!Temporada?! (COUTO, 2005, p. 39).

Massimo Risi é designado para fazer uma investigação sobre as explosões dos soldados na aldeia de Tizangara. A princípio, estranha os fatos anteriormente apresentados, todavia, na medida em que o curso da investigação desemboca em acontecimentos sobrenaturais e põe em cheque o pensamento racional de Risi, com o decorrer do tempo, ele os entende por via da emoção. Como já foi dito, Risi se encontra em Tizangara, uma pequena e misteriosa vila fictícia situada no interior da África, mais precisamente em Moçambique. Ali acontecimentos estranhos faziam parte da realidade.

A obra possui fio narrativo característico da literatura fantástica porque a presença de elementos e fatos sobrenaturais cria uma aura de mistério, instaurando a dúvida entre real e irreal. Dessa forma, o fantástico é visualizado em um tipo de narrativa na qual o enredo traz um fenômeno que não pode ser explicado pela razão.

Com uma estratégia narrativa de representação do irreal, o autor citado afirma, no início da obra, que a pequena vila é rodeada de mistério, como vemos no fragmento: “em Tizangara só os fatos são sobrenaturais” (COUTO, 2005, p.15). Trata-se de uma vila bastante peculiar e singular. “Para agravar, em Tizangara tudo ocorria de passagem. Quem aqui vinha nunca era pra ficar. Por isso, quando chegaram, esses soldados das Nações Unidas foram chamados de gafanhotos” (COUTO, 2005, p. 105).

Apesar do desaparecimento de Tizangara fazer dela um local insólito, é através das personagens que o narrador conduz o leitor às vivências diversas de experiências maravilhosas, pois a história é construída envolta das personagens. Existem quatro personagens que apresentam características sobrenaturais: Hortênsia, Temporina, Zeca Andorinho e Suplício. Em relação à primeira personagem, Hortênsia, que apesar de morta, desempenha ações na narrativa: "Na vila, todos sabíamos era Hortênsia quem continuava

cuidando do sobrinho. Todas as manhãs sobre a mesa ressurgem o prato, com refeição destinada" (COUTO, 2005, p. 66-67). A categoria da personagem, a partir da ausência de corpo, motiva a sua essência fantástica.

Temporina também pode ser considerada como uma personagem fantástica por sua condição de jovem com aparência de velha. Simplício, pai do narrador/tradutor também pode ser considerado como personagem fantástico. O velho se desossa sem nenhuma explicação. Esse fato inusitado rompe radicalmente os princípios da lógica. Zeca Andorinho é um feiticeiro local e se adapta às características de personagem fantástica porque foi o responsável por fazer com que os soldados estrangeiros explodissem. Diante do inexplicável, o leitor é conduzido a perceber que Zeca Andorinho possui poderes sobrenaturais, segundo explica a personagem e comenta o narrador:

'Foi esse feitiço que usei contra esses gafanhotos'. [...] Afinal, aquele feitiço começava onde todo homem começa _ no namoro. À medida que ia avançando ficava quente e o seu corpo se desconformava. O enfeitado inchava, sem dar conta. Crescia como o sapo face a seu próprio medo. Até que, no preciso momento do orgasmo, explodia (COUTO, p.146-147).

A oscilação entre o real e o imaginário ocorre em toda a narrativa, dando a entender que, para aquela população, os acontecimentos fantásticos fazem parte do cotidiano da população. Segundo Felipe Furtado (1980, p.36):

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles.

O insólito merece destaque quando há união entre o real e o imaginário. O estranhamento do leitor em relação ao fantástico é metaforizado na personagem estrangeira (Massimo Risi) que pode ser tido como representante do Ocidente, que foi enviado para investigar as explosões dos soldados da ONU. Para ele, aquela pequena vila representa 'outro mundo'. É como se a personagem tivesse que passar por um percurso formativo em relação à cultura africana.

Ao se deparar com elementos do fantástico (animismo, a convivência com os mortos, respeito aos antepassados, inseparabilidade entre vida e morte e feitiçaria) e da realidade (corrupção, prostituição, campos minados, traumas pós-guerra), Massimo Risi questiona sua presença naquele lugar, pois estaria pouco preparado para compreender fenômenos tão estranhos à sua cultura de origem. Alguns acontecimentos como a existência da personagem Temporina o assombram:

[...] Podia uma velha com tamanha idade inspirar desejos num homem em plenas faculdades? Massimo Risi se apressou a sair. De passagem pela recepção, aproveitou para recolher informações sobre a idosa mulher.

‘_ Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos’ (COUTO, 2005, p.39).

É impensável compreender a história de Risi e Temporina sem a tentativa de familiarização com a situação daquele local: o contexto do hotel, os acontecimentos que se abateram sobre Temporina desde a morte de sua tia Hortênsia. Mesmo sendo alvo de desconfiança de todos, os fatos irrealis atravessavam as crenças do europeu, e paulatinamente, um traço do universo fantástico se abria para Massimo Risi, um mundo fantasmagórico que se descortinava para o italiano.

A transição entre os dois mundos apresenta-se como um processo natural. A desmistificação daquele corpo atemporal de Temporina acontece através dos supostos sonhos de Risi. Mas a constatação do ato vem em seguida, no despertar do italiano, assim que ele se depara com a personagem, como afirma Todorov (1993, p. 19):

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

Não se pode ler a obra esperando verossimilhanças externas apenas, mas estar aberto aos caminhos que ao verossímil interno. A expectativa do leitor, parece assemelhar-se às expectativas de Risi, como se ele representasse o narratário em relação ao narrador/tradutor. Ele demonstra sentir dúvidas sobre sua sanidade, questiona constantemente aquilo que está vivendo: “_ Estou ficando maluco, não aguento mais” (COUTO, 2005, p.83).

As personagens exercem cada uma o seu papel universalizante. Juntas, compõem o universo fantástico e dão equilíbrio à narrativa. O tradutor é o bom filho que à casa torna. Faz ponderações e críticas, tanto ao seu povo quanto ao estrangeiro, aquilo que vem de fora do universo africano. As explicações para o estranho acontecimento são dadas por meio dos conhecimentos orais locais. Ao se deparar com uma realidade tão distinta da sua, o italiano Massimo Risi não consegue transpor as fronteiras culturais entre o mundo africano e o ocidental.

Você quem é?
-Sou seu tradutor.
-Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que não entendo é este mundo daqui (COUTO, 2005, p. 40).

O tradutor parece representar o entendimento do local sobre o qual o estrangeiro nada sabe. Além da tradução linguística, ele também explica, exemplifica e demonstra dados da cultura local moçambicana ao estrangeiro. A realidade demonstrada é filtrada por elementos míticos e fantásticos. A exemplo disso, Zéca Andorinho, o feiticeiro, consultado por Massimo Risi, comenta a respeito das explosões: “Não sei, não lhe posso explicar. Teria

que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir” (COUTO, 2005, p. 153). Mesmo com a possível tradução cultural sugerida pelo tradutor/narrador é como se, em alguns casos, prevalecesse a impossibilidade de traduzi-los. A tradução é aqui entendida do ponto de vista cultural. Para Ribeiro (2005, p. 78-79):

Pode-se dizer sem qualquer reserva que a tradução se tornou uma palavra-chave da nossa contemporaneidade, uma metáfora central do nosso tempo potencialmente, toda a situação em que se preocupa fazer sentido a partir de um relacionamento com a diferença pode ser descrita como uma situação translatória. Nesta acepção ampla, o conceito de tradução aponta para forma como não apenas línguas diferentes, mas também culturas diferentes e diferentes contextos e práticas políticos e sociais podem ser postos em contato de forma a que se tornem mutuamente inteligíveis, sem que com isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação.

O tradutor de ‘O Último voo do Flamingo’ tem essa função de traduzir a cultura para Massimo, pois Tizangara mantém viva tradições antigas e, para o Italiano, seria impraticável compreendê-las sozinho. Massimo Risi sai de uma convicção imparcial de mundo europeizado em direção a “territórios que não tinham sido ainda pisados pelo pé do homem” (HENRIQUES, 2004, p.107). Esse ‘homem’ aqui personificado é representado pelo italiano, que descobre, em sua descrença, a vontade de saber sobre a cultura tizangarês, tão irreal para si. Ele coloca seus pés, desnudos, numa terra que conquistou seu respeito e afeto, seja pelas pessoas que o acolheram, seja pelo lado místico, seja pelos crimes que veio desvendar.

Por outro lado, Tizangara é uma sociedade na qual a oralidade tem um peso maior que a escrita. No mundo de Risi, não basta apenas contar o que aconteceu, devem-se documentar os fatos históricos, portanto, sua tarefa é recolher e enviar provas dos acontecimentos que teriam conduzido às explosões dos soldados da ONU, porém suas anotações somem misteriosamente:

Na cama do italiano, papéis revolvidos se acumulavam. Massimo, em desespero, revirava as papeladas.
 _Veja! [...]
 _Não está nada escrito aqui.
 _Exatamente. E veja as fotos!
 Eram papéis de fotografia, mas em branco. Era esse o mistério _ aqueles papéis e aquelas imagens não eram virgens. Até ali estavam maculados por letras, por imagens gravadas. Aqueles eram as provas, os materiais que o italiano acumulava para mostrar aos seus chefes (COUTO, 2005, p. 144).

Não há explicação sobre como as anotações e as fotografias da investigação foram apagadas. Há duas possibilidades para esclarecer o ocorrido: a) obra dos antepassados (realmente ocorreu um fato fantástico); b) o administrador da cidade fez com que escritos fossem trocados por papéis em branco, para que as autoridades não descobrissem sua gestão corrupta (real).

A linguagem cotidiana mescla essas duas possibilidades, pois narra, posteriormente, cenas que demonstram os interesses do administrador da cidade, mas também mantém uma espécie de reticências ao fazer com que o pai do tradutor se negue a dar certas informações ao agente da ONU. Uma supressão que diz da intraduzibilidade da cultura, mas que também serve à manutenção do mistério e à proteção da identidade cultural daquele povo.

O italiano ainda protagoniza outro momento fantástico.

‘_Pare, Massimo, esse caminho está minado!’
Massimo demorou a entender. Quando parou já ele se enfiara pelo atalho perigoso. Restou o pétreo silêncio. Tudo estancado. Nós de um lado, Temporina do outro. Ali, no invisível do chão, jazia que o faria fazer. O estrangeiro congelado em meio de paisagem, pernas tremendo ante a fatalidade do chão. Ninguém sabia o que fazer. Ele já havia penetrado fundo no terreno. Para trás seria tão perigoso quanto para a frente. Salva-lo _ como podia alguém? De repente, Temporina soltou a estranha ordem.

‘_Venha, Massimo. Venha ter comigo! [...]’

‘_Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei.’

Massimo demorou-se. Mas depois_ seria crença?_ele começou a caminhar, o pé e o antepé, passo sem pegada. E perante nosso assombro, Massimo Rissi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas (COUTO, 2005, p.200).

A narração do acontecimento é marcada por uma elipse, a falta de explicação para tal fato e, em nenhum momento, esse fenômeno é comentado nas páginas seguintes, suscitando a dúvida típica do fato maravilhoso.

O autor citado apenas sugere algumas hipóteses para que se possa encontrar uma explicação para o fato inusitado. Massimo teria conseguido passar por cima das minas devido às aulas que tivera com Temporina ou algum elemento fantástico que o teria feito flutuar ou, por fim, seria Temporina uma feiticeira. O autor recorre, ainda, à intertextualidade bíblica para dialogar com o leitor que, possivelmente, se recordará da passagem na qual Jesus Cristo anda sobre as águas.

Ao escolher uma das hipóteses, o milagre (como ocorreu com Cristo), o narrador deixa subentendida que a ‘dúvida’ estaria resolvida e, conseqüentemente, isso excluiria o elemento fantástico. Contudo, no início do fragmento menciona as lições que Temporina dera ao italiano. Assim, se ambas as escolhas são viáveis, a ambiguidade típica do fantástico permanece. O leitor se depara com um fato que não pode ser explicado pelas leis naturais. Aqui, o fantástico produz o efeito da incerteza, pois como lembra Felipe Furtado (1980. p. 36-37): “O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão.”

Não há um questionamento da parte de Risi quando ele caminha sobre as minas. No

decorrer da narrativa, aos poucos, Massimo adere à cultura moçambicana sendo que, no desfecho da trama, quando o narrador profere as seguintes palavras: “Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo ler por dentro, adivinhando meus receios” (COUTO, 2005, p. 220).

Por outro lado, nota-se aversão a essa proximidade na voz do pai do tradutor/narrado, Sulpício, que se recusava a aceitar a intervenção recorrente da Europa em seu território, estendendo-se ao receio de que seu filho fosse constrangido a aceitar a interferência do italiano, ser cúmplice, de alguma forma, daquilo que não era inerente ao povo africano. As guerras moçambicanas (de Libertação e Civil) deixaram marcas naqueles que a vivenciaram de perto.

Como afirma Margarida Calafate Ribeiro (*op.cit.*), era necessária uma ruptura com essas marcas, que seriam visíveis “ora nos corpos mortos, gangrenados, mutilados, amputados e esfacelados de homens de homens de vinte anos” – no caso dos boinas azuis que estavam desaparecidos, nos órgãos que explodiam e voavam pelo vilarejo – “ora nos estados de cansaço, enlouquecimento, embriaguez, neurose, solidão e desistência de muitas personagens que povoam esta literatura” (RIBEIRO, 2004, p. 28) – a solidão, na forma de Sulpício, a loucura na forma do administrador, o cansaço na cena de espancamento de Ana Deusqueira.

Como já demonstrado, Risi insere-se na cultura local, contudo, ao longo da narrativa, a população local representa o estranho, o ‘Outro’; já para a comunidade, Massimo é o estrangeiro que recorda outros forasteiros que passaram por Moçambique, quase sempre invasores ou colonizadores. Ele é o europeu, o branco e o agente de uma instituição externa no país, a Organização das Nações Unidas.

Ele é guiado pelo narrador e secundariamente por Temporina que o introduzem ao universo mítico e fantástico local. O narrador é um tradutor ambivalente que permite ao estrangeiro a vivência de fatos que potencializam a compreensão e a apreensão da cultura de Tizangara. O tradutor o conduz à aldeia dos seus familiares na qual ele conhece seu pai, Sulpício, e se aproxima dos costumes locais. O desfecho da história ocorre na segunda visita de Massimo à aldeia do intérprete. Nesse momento, a região é engolida pelo abismo restando apenas três personagens: o senhor Sulpício, o narrador/tradutor e Risi. Instantes depois, aparece misteriosamente um barco no qual Sulpício entra, e convida o italiano, que não vai. O narrador insiste para embarcar com seu pai, porém este diz-lhe que fique:

_Você fique, meu filho.
_Mas, pai...

“Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse de fora, a falar desta nossa estória. (COUTO, 2005, p. 218)

Nesse diálogo entre o narrador e seu pai fica evidente a resistência aos estrangeiros. O tom imperativo utilizado pelo idoso indica que, em primeiro lugar, está o desejo de que a história seja contada pelo prisma daqueles que conheçam e respeitem as tradições locais. Risi participa de outro mundo no qual a escrita e a comprovação dos fatos são tidas como elementos que depõem contra o que é imaginário e, diante do desaparecimento de Tinzangara, afirma: “Escrevo, Excelência, quase por via oral. As coisas que vou narrar, passadas aqui na localidade, são demais admiráveis que nem cabem num relatório” (COUTO, 2005, p. 73). O mundo da escrita é contraposto ao da oralidade. A dificuldade é saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se outorga à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. De acordo com Hampaté Ba (1982:181):

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos.

Cumprir lembrar que, na relação entre tradutor e o representante da ONU, estão presentes questões coloniais. O povo de Tizangara, já independente de seus colonizadores, apresenta, ainda assim, certo medo de uma submissão forçada à investigação externa, a princípio: “Por que o nosso país carecia de inspetores de fora? O que tanto nos desacreditara aos olhos do Mundo?” (COUTO, 2005, p. 73).

Submissões passadas mantêm feridas abertas, mesmo depois de tanto tempo. A menção do tradutor ao fato de a investigação não chegar a lugar algum transmite ao leitor a mágoa de uma nação em relação ao mundo, aqui personificado em letra maiúscula pela ONU, alegorizada na figura do funcionário Risi. Apesar de estar sempre ao lado do italiano, a confiança entre Risi e o tradutor surge após algum tempo de convivência, a partir de experiências pessoais e fantásticas, vivenciadas por eles.

O mistério das explosões dos soldados da ONU é, parcialmente, solucionado. Ana Deusqueira descreve o que aconteceu quando o zambiano explodiu, o que comprovaria o motivo das explosões. Os homens estrangeiros explodiriam exatamente no momento do orgasmo, que é o momento em que o prazer da excitação sexual atinge o grau máximo de intensidade, o que pode ser comparado à intensidade de uma explosão. Não de compreende, porém, o que provocaria as explosões.

Personagens e espaços constituem elementos dinamizadores nos quais se sustenta a intriga. A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem provocar qualquer

questionamento ou espanto no narratário, pois mesmo não estabelecendo nenhuma conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal é internamente verossímil. É criado outro mundo. Começa-se pelo trânsito entre os dois planos e termina por ser fantástico.

Comprovou-se também que, em Tinzangara, vivos e mortos convivem no mesmo espaço. Eles se contrapõem ao poder dos novos administradores e estrangeiros que se instalaram no local e que concorrem com as autoridades da cultura e da religião (feiticeiros, idosos etc).

O estudo da obra ‘O Último voo do Flamingo’ demonstra que Mía Couto faz do desaparecimento prodigioso de Tizangara, metáfora do ressurgimento do país e da reinvenção de sua identidade, visto que o autor parece entender as personagens fantásticas como extraídas da cultura local e se opõe a classificações apressadas de sua obra, como tributária das tradições literárias da mesma forma que as da literatura fantástica e do Real Maravilhoso (praticado por escritores latinoamericanos). Apesar disso, há nela, a exemplo do romance estudado, proximidade com tais tradições literárias, pois o evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Como no Real Maravilhoso, seus personagens demonstram aceitação ao sobrenatural.

REFERÊNCIAS

BA, Hamoud Hampaté. **A tradição viva**. Disponível em: <http://afrologia.blogspot.com.br/2008/03/tradio-viva.html?m=1> Acesso em: 25 de setembro de 2019.

CESERANI, Remo. **O Fantástico** (tradução de Nilton Cezar Tripadili). Curitiba: UFPR, 2006.

COUTO, Mía. **O Último Voo do Flamingo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

COUTO, Mía. Mía Couto: Quem é que não tem um pouco de realismo mágico?. Entrevista a Luís Miguel Queirós. **Público**. em 30 de outubro de 2015. Acesso em: 01 maio.2020.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Belo Horizonte: Livros Horizonte, 1980.

HENRIQUES. Isabel Castro. **Os pilares da diferença**. Relações Portugal-África. Séculos XV-XX. Caleidoscópio, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

TODOROV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A ESCRITA FEMININA NO BENIM: GISÈLE HOUNTONDI, SOPHIE ADONON E CARMEN TOUDONOUMaysa Morais da Silva Vieira (UFPB)⁵⁹**Primeiras Considerações**

A escrita deste artigo surgiu como parte de um trabalho de Tese de doutorado que está sendo desenvolvido a partir de estudos sobre a literatura feminina do Benim, país localizado na costa ocidental da África. Neste artigo, buscamos discorrer sobre a escrita feminina de Gisèle Hountondji, Sophie Adonon e Carmen Toudonou, três importantes nomes na literatura beninense e de como as personagens femininas se entrelaçam a partir dos contextos sociais nos quais estão inseridas, como também nas relações interpessoais que tecem as narrativas das referidas autoras.

Gisèle Hountondji nasceu em 1954, em Cotonou. Ela frequentou a Escola Secundária Sainte Jeanne d'Arc, em Abomey, antes de deixar Benin, aos 18 anos, para continuar seus estudos na Universidade de Sorbonne, na França. Publicou seu primeiro romance, *'Une Citronnelle dans la neige'*, em 1986. Atualmente, vive em Cotonou, Benim.

Por sua vez, Sophie Adonon nasceu em Abomey, em 1964. Em 1983, foi enviada para a França por seu pai, onde estudou direito e concluiu o Mestrado em Direito Privado em 1990. A romancista foi a primeira beninense a criar uma série policial e a primeira, cujo livro foi colocado no programa didático das escolas do Ensino Fundamental e Médio do Benim.

Já Carmen Toudonou, a mais jovem entre elas, é poetisa, romancista e repórter-apresentadora do 'Escritório de Rádio e Televisão de Benin' (ORTB). Possui poemas publicados na 'Antologia da poesia feminina do Benim', organizada pelo escritor Daté Atavito Barnabé-Akayi, em 2013. Além do romance *'Presqu'une Vie'*, publicou em 2015, pela *'Les Éditions du Flamboyant'*, a coletânea poética *'Noire Venus'*, cuja temática exprime o feminino e o erótico.

Este artigo foi subdividido em três tópicos, sendo o primeiro responsável por trazer um breve panorama sobre a escrita feminina em África e de seu processo de consolidação no cenário literário do continente. No segundo tópico, estabelecemos um diálogo entre as

59 Doutoranda na área de Literatura, Cultura e Tradução. Tem desenvolvido sua pesquisa de doutorado no âmbito dos estudos das Literaturas Africanas de Língua Francesa, com ênfase nas produções literárias de Carmen Toudonou e Sophie Adonon, ambas escritoras do Benin, sob a orientação da professora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB), inserida na linha de Estudos Culturais e de Gênero, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: maysa.morais@yahoo.com.br.

epistemologias de teóricas feministas africanas e afrodiáspóricas e os papéis sociais desempenhados pelas mulheres nas diferentes sociedades africanas, com ênfase no contexto social e no poder historicossocial de resistência que constroem o arquétipo contemporâneo das beninenses apresentado nos romances. No terceiro tópico, apontamos as principais discussões trazidas pelas narrativas das autoras aqui estudadas, analisando as personagens femininas dos romances e suas relações com o racismo, xenofobia, casamento, maternidade e religiosidade.

A escrita feminina em África: desafios e perspectivas

A escrita feminina no continente africano surgiu tardiamente, como um instrumento com o qual as mulheres poderiam escrever sobre si mesmas. Havia em África uma literatura marcada pelo olhar masculino, seus primeiros escritos retratavam, em geral, as descobertas dos colonizadores nas novas terras, ao passo que estendiam às produções literárias a estratificação social de colonizadores *versus* colonizados e a consequente inferiorização desses últimos. Nos textos dos escritores brancos coloniais, podemos encontrar traços do exotismo com o qual os nativos eram vistos, a comumente objetificação e animalização dos sujeitos africanos, bem como a valorização dos costumes e línguas europeias, em detrimento da cultura local.

Na primeira metade do século XX, algumas modificações começaram a impulsionar e a expandir a literatura escrita pelos próprios africanos. A popularização de máquinas tipográficas, que possibilitaram a publicação de diversos jornais e revistas, nas quais havia espaço para a publicação de textos literários e, ainda, os eventos diaspóricos de afirmação indenitárias, como o ‘Harlem Renaissance’ (1920/ EUA) e o ‘Movimento de Negritude’ (1935/França), responsáveis por um crescente número de publicações literárias em diversos países africanos.

Os ideais da ‘Negritude e do Harlem Renaissance’ começam a repercutir no seio dos intelectuais africanos e da diáspora negra. As colônias africanas, que começavam a se organizar contra o sistema colonial, veem nas discussões que ecoam dos negros na diáspora um apoio fraterno de impulso e força para que eles se desprendam do jugo dos colonizadores. O termo ‘Africanidade’ começa a ser usado e discutido em todas as camadas intelectuais e a literatura também se consolida como um meio político.

Para o crítico congolês Georges Ngal, em seu livro ‘*Création et Rupture en Littérature Africaine*’ (1994), esse novo cenário da literatura africana consistia em:

Um espaço organizado, onde o escritor negro recusa se inserir em um mundo construído por outros, mas sim, onde ele o deveria inventar; uma visão do mundo tendo suas formas ocorrendo em um universo que quer se separar, espalhado em uma temporalidade, reivindicando uma identidade, um reconhecimento e fingindo seguir as normas específicas de sua arte (NGAL, p. 19, 1994).⁶⁰

Sendo assim, os primeiros textos literários são marcados pela estética da chamada 'Literatura Combate', na qual os textos de muitos escritores e escritoras emergiram como armas políticas e instrumentos de conscientização de que era necessária a libertação das nações africanas do domínio europeu e, ao mesmo tempo, resgatar os valores tradicionais perdidos com o longo processo de exploração colonial.

Cabe ressaltar a escassez de textos escritos por mulheres nesse período, no entanto, entre as décadas 1970 e 1980, anos que se seguiram ao período de independência na maioria dos países africanos, verificamos um crescente número de publicações de autoria feminina no continente, como nos aponta Fernanda Murad Machado (2001, p.1), no seu artigo 'Personagens Femininas e Escritoras na Literatura francófona da África Subsaariana':

Os anos que se seguiram às independências foram marcados igualmente pelo surgimento das primeiras escritoras africanas no campo da francofonia. O início tardio da produção literária das mulheres, com décadas de defasagem em relação à dos homens, está diretamente relacionado ao acesso desigual ao ensino e à alfabetização. Fenômeno ainda pouco estudado, a escolarização feminina desenvolveu-se lentamente e de modo irregular durante o período colonial.

As desigualdades entre homens e mulheres nas sociedades africanas, aprofundadas pela subalternização do feminino no período colonial, justificam a inserção tardia das mulheres no universo literário. É importante trazer para esta discussão o apontamento de Gayatri Spivak, no livro 'Pode o subalterno falar?' (2010): "Se, no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 67). Além de serem colonizadas, as mulheres são, de modo geral, submetidas às diversas explorações resultantes de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher é reduzida a mero objeto de domínio masculino.

Os resquícios coloniais de estratificação social baseada no gênero, perduram e agravam as condições da mulher em África, reservando a elas baixo ou nenhum acesso à educação, casamento e maternidade precoces, além de diversos tipos de violências físicas e mentais. Assim, a presença feminina no contexto de produção literária limita-se a um grupo feminino restrito.

A literatura de autoria feminina rompe com estereótipos sobre o universo feminino

⁶⁰ Tradução nossa.

que é recorrente nas produções literárias de autoria masculina. Nessas produções, a marginalização, assim como a objetificação de seus corpos, configura-se como verdades até a chegada de textos de autoria feminina que procuram ressoar vozes antes silenciadas, como nos aponta Odile Cazenave, em *'Femmes Rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin'* (1996, p. 180):

Com a afirmação da presença de escritoras africanas francófonas no cenário literário africano, os corpos ganham nos anos 80 uma importância significativa. Sua inscrição renova o quadro tradicional de corpos-objeto para tornar-se também uma manifestação de problemas psicossomáticos, expressão de desejo feminino e criação de um espaço próprio à mulher.⁶¹

Nos últimos anos, têm ocorrido importantes mudanças no que se refere à produção literária de autoria feminina. Nomes femininos de destaque têm surgido no seio da literatura africana, o que tem acarretado em estudos cada vez mais significativos sobre as condições dos sujeitos femininos nas diversas sociedades africanas, bem como atentado nossos olhares para novas epistemes que possibilitam fundamentar discussões específicas acerca das relações de gênero e do protagonismo da mulher africana no seu contexto de inserção.

Pensar o Feminismo em África - Legado ancestral e resistência

É comum pensarmos em condição de subjugação quando pensamos no contexto social da mulher em África. No entanto, é importante salientar que as sociedades africanas são muito diversas e possuíam, até a chegada dos colonizadores europeus, regimes de estratificação sociais bastante diversos. Esses regimes podiam ser organizados de modo patrilinear, matrilinear ou até mesmo relações sociais organizadas independentes da condição do sexo biológico dos indivíduos, como observamos no estudo da nigeriana Oyèrónké Oyewùmí sobre a sociedade Iorubá pré-colonial. Em seus estudos, Oyewùmí (*op.cit.*) nos aponta que tal sociedade era organizada sob um modelo gerontocrático, ou seja, uma sociedade na qual o poder se estabelece a partir das pessoas mais velhas da comunidade, independente do seu sexo biológico:

A família Iorubá tradicional pode ser descrita como uma família não-generificada. É não-generificada porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero. Então, significativamente, os centros de poder dentro da família são difusos e não são especificados pelo gênero. Porque o princípio organizador fundamental no seio da família é antiguidade baseada na idade relativa, e não de gênero, as categorias de parentesco codificam antiguidade, e não gênero. Antiguidade é a classificação das pessoas com base em suas idades cronológicas (OYEWÙMÍ, 2004, p. 06).

A respeito da sociedade beninense, temos personagens femininas que ajudaram a

61 Tradução nossa.

compor a história do país e que são destaques na luta de resistência anticolonial. O Benim possuía um dos reinos mais fortes e importantes da África, o Reino do Daomé que, no século XVIII, teve como regente Tassi Hangbè, a primeira e única mulher a ocupar o trono real de Abomey (capital histórica do Benim). Ela era filha do rei Houégbadja e irmã gêmea de Akaba, sucessor do pai no reinado.⁶²

Com a morte de seu irmão Akaba em combate, em 1708, e com os sobrinhos ainda crianças, Tassi Hangbè decide assumir o trono que era seu por direito. Tal fato causou impacto na sociedade daomeniana, pois nenhuma mulher havia ocupado esse posto real. A destreza com a qual a rainha guerreava e sua competência na resolução dos conflitos reais, fizeram com que ela ganhasse apoio e respeito de seus súditos. Foi Tassi Hangbè, durante seu histórico reinado, que criou o grupo das ‘*Abosi*’, exército formado por amazonas, devidamente treinadas para combater os inimigos do reino, entre eles os colonizadores franceses. As ‘*Abosi*’ são personagens importantes na história do Benim, estiveram na linha de frente da defesa de seu território e cumpriram com êxito as atividades que até então eram atribuídas aos homens.

Em, 1711, três anos após o início de seu reinado, Tassi Hangbè deixou o trono, após grande pressão e mobilização por parte dos homens, não acostumados a ter uma figura feminina no poder. Hangbè renunciou e teve como sucessor seu irmão mais novo Dossou, posteriormente chamado de Agadja. A história de seu reinado foi quase toda apagada da história real do Benim, porém seu palácio ainda continua preservado na cidade de Abomey e seus descendentes continuam a perpetuar o seu legado.

Com a história da rainha Tassi Hangbè queremos elucidar alguns pontos importantes das discussões sobre gênero e os papéis exercidos pelas mulheres nas sociedades africanas. O primeiro deles é de que, antes mesmo da denominação de Feminismo, as mulheres africanas ocupavam e reivindicavam lugares de poder nas organizações sociais de seus territórios. Quando mulheres brancas reivindicavam o direito à educação na primeira onda feminista, mulheres africanas já comandavam exércitos e lideravam nações.

Um segundo ponto, é pensar que, enquanto eram lideranças fortes, as mulheres africanas também eram colonizadas e escravizadas por nações brancas, criando uma grande disparidade no que concerne às condições humanas entre mulheres negras e brancas. Era difícil para algumas mulheres africanas pensarem em reivindicar o acesso à educação ou ao voto, quando elas precisavam sobreviver à escravidão, às violências sexuais, ao cruzamento do Atlântico sob condições não humanas. Elas precisavam, antes de tudo, sobreviver! Nessa

62 Disponível em: <https://beninespoir.com/histoire-tassi-hangbe-la-reine-de-danhome-oubliee/>.

travessia, é fundamental pensarmos em um feminismo que realize intersecções entre o gênero e outros elementos, como a raça para fortalecer suas discussões, de acordo com a afirmação de Oyèrónké Oyewùmí (2004, p. 03):

Talvez a crítica mais importante de articulações feministas de gênero é aquela feita por uma série de estudiosas afro-americanas que insistem que nos Estados Unidos de forma alguma o gênero pode ser considerado fora da raça e da classe. Esta posição levou à insistência sobre as diferenças entre as mulheres e a necessidade de teorizar múltiplas formas de opressão, particularmente sobre as quais as desigualdades de raça, gênero e as desigualdades de classe são evidentes.

Pensadoras africanas e afrodiaspóricas têm debruçado seus estudos para uma compreensão de que há inúmeras particularidades que distanciam as mulheres negras das mulheres brancas, fazendo-se necessárias epistemes que contemplem esses distanciamentos e que promovam discussões sobre equidade, respeitando as especificidades das mulheres dentro de suas múltiplas realidades sociais.

Escritoras africanas de Língua Francesa adotaram outras terminologias paralelas ao termo feminista, a exemplo de ‘*Féminitude*’ adotado por Calixthe Beyala, no ensaio ‘*Lettre d’une Africaine française à ses compatriotes*’ (1985), e o ‘*Misovire*’, proposto por Werewere Liking, no seu romance ‘*Elle sera de jesse e de corail*’ (1983). Nos Estados Unidos, Alice Walker adota o termo ‘*Womanism*’ (1983), como nos aponta Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes, na sua Tese ‘*O corpo materno em Without a Name e Butterfly Burning, de Yvonne Vera: Tensões, Transgressões e Resistências*’:

Na escrita *womanista* de Walker, portanto, está presente busca por igualdade de direitos para homens e mulheres negras, incluindo demandas pragmáticas de reconhecimento e representação da raça negra em vários níveis do governo, a fim de alcançar paridade de oportunidades socioeconômicas perante o homem branco (MENDES, 2017, p. 38).

Sendo assim, é importante sabermos que o Feminismo não está centrado em uma discussão única sobre gênero, mas que outros fatores de desigualdades, como a raça e a classe, lugares de origem e suas particularidades locais, precisam ser inseridas na esfera global desse movimento. No que concerne aos estudos literários de autoria feminina em África, é fundamental que estejamos atentos a essas especificidades e assim teremos uma compreensão melhor das obras e das inquietações apontadas pelas autoras em seus escritos.

O que aprendemos com as *Ahosi* - Entrelaçando a escrita feminina beninense

Neste tópico, procuraremos analisar as personagens femininas nos romances ‘*Une Citronnelle dans la neige*’, de Gisèle Hountondji, ‘*Pour une poignée des gombos*’, de Sophie Adonon, e ‘*Presqu’une Vie*’, de Carmen Toudonou e apontar como essas personagens possuem similitudes entre as discussões de identidade, condição feminina na sociedade beninense e os

papéis designados às mulheres, no que se refere ao casamento e à maternidade.

Em *‘Une Citronnelle dans la neige’*, de Gisèle Hountondji, temos uma escrita autobiográfica que conta a história de imigração da própria Gisèle, quando é mandada por seu pai para estudar na França, aos 18 anos de idade:

Quando toquei na porta deles no dia seguinte, na hora indicada, eles demoraram um pouco para me abrir; Atrás da porta, ouvi sussurrando: - ‘Não temos ideia, hein, uma negra! Você percebe?... eles nos mandaram uma negona! Eles não foram feitos para cá... Pessoas que estão acostumadas com o mato... !’. Uma voz feminina continua: - ‘Mas então abra... Você nunca sabe...’. A porta se abriu finalmente - ‘Era você que ligou ontem?’ - ‘Sim senhor’. - ‘Ah, nos desculpe... pois, esta manhã alguém ligou que estava com pressa e muito interessado, e deixamos o quarto para ele. Lamentamos, mas não poderíamos ter feito o contrário. Com licença.’ ... ‘Se somente meu pai soubesse! Ele que estava convencido de que eu seria feliz na França, terra de boas vindas, terra de asilo... feliz entre os franceses, pessoas que, segundo ele, não seriam capazes de prejudicar um ser humano, são tão educados, inteligentes... civilizados... (HOUNTONDJI, 1986, p. 12).⁶³

O romance é construído a partir das expectativas e frustrações de Gisèle diante da sociedade francesa e retrata o enfrentamento de inúmeros africanos aos preconceitos com os quais se deparam ao migrarem para Europa, seja para estudar ou trabalhar. Como podemos observar nesse outro trecho do romance:

[...] ela me fez mudar de lugar, me colocou nesse caso na última fila. Assim ela poderia deixar de me corrigir, sem que as outras meninas percebessem... Por que eu especificamente? Para esta pergunta, nunca soube a resposta... Até o dia em que a ouvi dizer: ‘Respire fundo... sobre... Tire o ar do peito e fique em pé bem reto... Mostre que você é linda... Muito linda!’ Eu entendi. Ah! A sentença! A famosa frase: ‘Mostre que você é linda!’ Anteriormente, e como sempre, ela não tinha corrigido nenhum dos meus movimentos. Então era porque eu não era bonita e não merecia ser dançarina. Ah, desgraça! Como eu poderia ser bonita para ela? Uma negra linda é uma contradição! [...] (HOUNTONDJI, 1986, p. 55).

A escrita de Gisèle Hountondji consegue trazer diversas nuances do racismo e xenofobia, além da mente colonial que ainda está intrínseca nas sociedades europeias: “[...] Os Negros, em geral, e os amarelos, os asiáticos, também têm um odor muito forte, pois dá para perceber que vocês têm uma pele que transpira muito [...]” (HOUNTONDJI, 1986, p. 156). A personagem autobiográfica mostra ainda uma visão assimilada de seu pai, pois ele cria em seu imaginário uma sociedade francesa ideal, exemplo de desenvolvimento e civilidade, em contraste com o Benim. Em *‘Pele Negra, Máscaras Brancas’*, Frantz Fanon destaca: “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (2008, p. 34).

Na sociedade colonial, o assimilado é aquele que renega seus valores tradicionais para

63 Os trechos dos romances, aqui citados, estão escritos em francês e possuem uma tradução livre para este artigo.

assimilar aqueles que são impostos pelos colonizadores, passando, assim também, a subjugar os seus pares. O conceito de assimilação cultural perdura mesmo nas sociedades pós-coloniais, em que as nações colonizadoras deixam um modelo eurocêntrico que visa normatizar os costumes das ex-colônias.

Por outro lado, são o casamento e a maternidade que norteiam as personagens Julienne, Régisette, Bäi, Séréna e Dansi, em *‘Pour une poignée des gombos’*, de Sophie Adonon, e de Abluimadji, em *‘Presqu’une Vie’*, de Carmen Toudonou. Julienne é mandada por sua mãe Bäi ao campo para colher quiabos e no caminho encontra Tony, os dois se apaixonam e casam logo em seguida despertando o ciúme de sua irmã Régisette, pois ela era mais velha e o esperado pela sociedade é que ela se casasse primeiro. Após o casamento, os noivos se mudam do vilarejo para a capital Cotonou.

Por ser a irmã mais velha, Régisette os acompanha e tem relacionamento com o cunhado Tony, que acarretará uma gravidez e fuga da casa da irmã para que ela não descobrisse o ocorrido. Régisette dá à luz a Éros e o abandona no templo de *Dan* (Vodoun patrono do Benim, representado pela serpente), por sua vez, o bebê é encontrado por Dansi (nome homônimo ao da divindade *Dansi*, a serpente feminina irmã de *Dan*). Por ser uma mulher estéril, Dansi já havia feito diversas oferendas aos deuses para engravidar:

Inspirada pela experiência de sua genitora, Dansi foi consultar Dannon, o sacrificador de Dan. O santuário desse sábio se encontrava no bairro Adandokpodji, em Abomey. Dannon lhe prescreveu uma longa lista de objetos para o sacrifício. Era o preço a se pagar para receber novamente as graças de seu Deus, e a maneira de se cumprir seu desejo mais querido (ADONON, 2016, p. 63).

Acreditando ser uma resposta dos deuses aos seus pedidos, Dansi cria a criança até por volta de seus 20 anos, quando Éros irá se apaixonar por Séréna, filha de Julienne e do seu pai Tony, que não sabem de sua existência:

Quanto à Séréna, ela estava desmaiada há muito tempo; desde o exato momento em que ela sentiu o laço apertando o seu amor, para sempre poluído pelas proibições terrenas, modestamente chamadas de leis, ‘impedimento do casamento’. O parentesco direto era um obstáculo para o casamento entre Séréna e Éros. Sendo irmão e irmã, eles nunca poderiam se casar (ADONON, 2016, p. 168).

Em *‘Presqu’une Vie’*, temos a ‘narradora personagem’ Abluimadji, a única filha entre os seus irmãos, sua vinda ao mundo foi uma imposição dos vodouns à sua mãe:

Como ditava a tradição, era necessário dar a vida rapidamente a outra criança, para não correr o risco de atrair a raiva dos deuses. Nisso, Yèyimin não ousou fazer nenhum desejo. E ela deu à luz a uma criança que nenhuma jovem poderia dar à luz no mundo, Abluimadji (TOUDONOUN, 2014, p. 26).

A personagem é ainda criança iniciada ao culto aos vodouns e, na adolescência, Abluimadji interrompe os estudos, mesmo sendo uma aluna premiada na escola, para cumprir o destino de todas as outras meninas na sua idade: o casamento.

- Fizemos o que é certo para você. Henri é um homem sério e desfruta de uma situação financeira e social estável. Além disso, de todos os seus pretendentes, ele é o único que não é casado. O que pedir a mais? A galinha é feita para o galo e o curral para ambos. Achamos que ele pode te fazer muito feliz. E o amor com isso? O que eles estavam fazendo, do amor? (TOUDONOU, 2014, p. 115).

As histórias se dividem entre o ambiente rural e urbano e sob os costumes tradicionais e cosmopolitas do Benim. Destacamos ainda a importância dos cultos religiosos tradicionais do Benim, em especial, o culto aos Vodouns, que são responsáveis por guiar as ações das personagens em diversos momentos das narrativas: "Eu vi claramente o meu Vodoun e compreendi" (TOUDONOU, 2014, p. 95), dispara Abluimadji antes de sua iniciação ao culto ancestral de sua família. Esse ritmo de passagem era imposto por sua família e, a princípio, não bem quisto pela personagem, porém no decorrer da narrativa, tal fato será fundamental para o empoderamento da personagem.

Em *'Pour une poignée des gombos e Presqu'une Vie'*, o casamento é o eixo central que guia as narrativas. As autoras reforçam a importância desse acontecimento e como são vistas aquelas mulheres que não são preteridas por algum homem, como é mostrado o destino de má sorte de Régisette. Por outro lado, são abordadas as infelicidades dos casamentos arranjados, bem com os comportamentos patriarcais dos homens, propensos à infidelidade ou mesmo à poligamia, legitimada nos espaços sociais onde se passam as narrativas.

Observamos, na escrita de Sophie Adonon e Carmen Toudonou, que ambas as autoras abordam a temática da maternidade de modo bastante relevante, levando-nos a desconstruir alguns olhares ocidentais sobre o maternar da mulher no Benim. Cabe aqui apontar o conceito de *'other-mothering e mothering of the mind'*, sugerido pela estadunidense Patrícia Hill-Collins (2000), que diz respeito a uma interrelação entre raça, classe e gênero e coloca a maternidade afrodiaspórica como sendo herança africana, pela qual o ato de maternar seria responsabilidade de toda a comunidade e, não apenas, da mãe biológica. A nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (*op.cit.*) reforça o apontamento de Patrícia e afirma que:

Mães são, antes de tudo, esposas. Esta é a única explicação para a popularidade do seguinte paradoxo: mãe solteira. A partir de uma perspectiva africana e como uma questão de fato, mães por definição não podem ser solteiras. Na maioria das culturas, a maternidade é definida como uma relação de descendência, não como uma relação sexual com um homem (OYEWÙMÍ, 2004, p. 05).

Desse modo, compreendemos que a maternidade, tida pelo feminismo ocidental como um ponto chave da opressão patriarcal, ganha outros sentidos quando observamos o

lugar da mulher em África. O maternar é ato comunitário e não, exclusivo da mulher que gesta, sendo importante que todos à sua volta assegurem o bem estar da criança. Além disso, a maternagem revela a força ancestral da ‘matripotência’, trabalhada pela feminista Carla Akotirene, que define o corpo feminino como detentor da potência ancestral de gerar outras vidas não podendo, jamais, ser colocado à margem.

A maternidade também é tratada de modo realista e mostra como as mulheres podem agir de modo desesperador diante das cobranças e medos que o gestar outro ser humano pode causar. Tanto em *‘Pour une poignée des gombos’*, como em *‘Presqu’une Vie’*, as personagens enfrentam a angústia de abandonar seus filhos. Permite-nos lembrar dum *itan* de Osùn, orixá feminino das águas doces e da fertilidade, muito difundido nas religiões afrodiaspóricas que, quando se banhava no rio e se mirava no espelho, distraída, não percebe que seu filho, o príncipe Logun Edé, caiu nas águas turbulentas do rio.

Iansã, orixá feminino dos ventos e raios, passava por perto e ao ver a criança se afogando, a salva e a leva para seu palácio, sem entender como uma mãe poderia deixar isso acontecer com seu filho. Algum tempo depois, Osùn descobre onde seu filho se encontra e vai a sua procura, Logun Edé estava forte e saudável e aprendera com Iansã muitas táticas de guerra. Osùn agradece imensamente a Iansã por ter salvo seu filho e cuidado dele. Logun Edé, passou então a ter os cuidados maternos das duas divindades. Compreende-se aqui, o ato comunitário de maternagem à luz matripotente africana.

Últimas Considerações

Assim como a história de África se desenha a partir da luta de mulheres, que desde os tempos remotos, lideravam reinos e guerreavam para defender seus territórios, a escrita feminina na literatura africana vem galgando espaços e se impondo como importante instrumento de compreensão das relações de gênero nas diversas nações do continente. Surge de uma necessidade das mulheres escreverem suas próprias histórias e se consolida como uma ‘escrita arma’ que se faz necessária na contemporaneidade, abordando temáticas relevantes que ampliam e interseccionam as discussões do Feminismo.

Estudando a literatura do Benim, percebemos temáticas recorrentes, trabalhadas pelas autoras na construção das personagens femininas em suas obras que, em geral, denunciam violências, contestam lugares sociais previamente impostos e apontam caminhos de resistência e empoderamento. Os ritos de passagem iniciáticos dos cultos aos vodouns, representam o começo de uma nova vida guiada pela ancestralidade e promove, ao mesmo tempo, um (re)nascimento para as personagens que, adquirindo o poder deixado pelas que as

antecederam, incorporam as forças matripotentes que as desvencilham das amarras opressoras.

REFERÊNCIAS

- ADONON, Sophie. **Pour une poignée de gombos**. Editions GG, Cotonou, 2016.
- CAZENAVE, Odile. **Femmes Rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin**. L'Harmattan, Paris, 1996.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA, Salvador, 2008.
- HILL-COLLINS, Patricia. Learning from the outsider-within: the sociological significance of Black feminist thought. **Social Problems**, Vol. 33, N° 6, Special Theory Issue, 2000.
- HOUNTONDJI, Gisèle. **Une Citronnelle dans la neige**. Les Nouvelles Editions Africaines, Lomé, 1986.
- MACHADO, Fernanda Murad. Personagens Femininas e Escritoras na Literatura Francófona da África Subsaariana. *In: Revista Letras Raras*, V 5, Ano 5, N° 2 – 2016, p.48-58. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/671/414>. Acesso realizado em 26 de Agosto de 2019.
- NGAL, Georges. **Création et rupture en littérature africaine**. Paris: L'Harmattan, 1994.
- OYEWUMI, Oyeronke. **The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses**. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- OYEWUMI, Oyeronke. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Traduzido por Juliana Araújo Lopes para uso didático de *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. Codesria Gender Series. Volume 1, p. 1-8, Dakar, 2004.
- TOUDONOU, Carmen. **Presqu'une vie**. Editora plumes Soleil, Cotonou, 2014.

O NARRADOR BENJAMINIANO NA OBRA DE PEPETELA: ESTUDO COMPARATIVO COM AS OBRAS DE CONDÉ E LAYERenato José Galdino (UFRN)⁶⁴**1 Introdução**

Muitos autores já pensaram em como a narrativa funciona ou deveria funcionar desde que se começou a pensar a literatura. Um dos autores mais célebres nesse sentido é o filósofo grego Aristóteles que, já no século III a.C., em sua ‘Poética’, discorre sobre como uma boa história – nesse caso, mais especificamente a ‘Tragédia’ – deve ser contada. De forma menos prescritiva, vários autores, principalmente diante das inovações criativas dos séculos XIX e XX, desenvolveram suas próprias teorias e maneiras de ver o ‘fazer literário’. Entre estes autores está o alemão Walter Benjamin, em seus textos críticos sobre a literatura, e mesmo a leitura moderna, evoca a ideia de ‘narrador’.

A ideia do narrador das obras de ficção sempre foi um dos pontos chave da crítica literária e já teve muitas visões bastante distantes e mesmo contraditórias e a de Benjamin não foge à regra dessa polêmica. Entretanto, em seu ensaio ‘O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, ao analisar a obra do russo Nikolai Leskov, Benjamin acrescenta ao pensamento europeu de sua época a ideia de narrativa tradicional distinguindo, assim, o romancista e o narrador.

Este trabalho tem como objetivo, observar até que ponto as ideias benjaminianas sobre o narrador são cabíveis, tendo em vista as produções literárias pós-coloniais e, para tanto, serão observadas suas características dentro da obra ‘O Desejo de Kianda’, do escritor angolano Pepetela.

Além disso, a obra angolana será posta em relação, a partir da perspectiva de Benjamin, com outros dois romances, ‘*Moi, Tituba... Sorvière*’, de Maryse Condé e ‘*L’Enfant Noire*’, de Camara Laye. Essa leitura conjunta auxiliará a percepção dos limites e da pertinência da ideia de narrador benjaminiano em relação ao romancista.

Este trabalho é dividido, pois, em cinco partes. Inicialmente, será apresentado o autor principal a ser lido neste artigo, Pepetela, comentando paralelamente sua relação com a tradição oral e a história de seu país. Em seguida, serão apresentadas de forma mais pormenorizada as ideias de Benjamin acerca da narrativa e do romancista e como ele as pensou a partir da obra de Leskov. A parte seguinte, por sua vez, apresentará de forma sucinta Condé e Laye e suas relações com a tradição e o romance. Finalmente, as ideias de

64 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da UFRN na linha de pesquisa sobre Leitura do Texto Literário e Ensino. E-mail: renato.jose.galdino@gmail.com

Benjamin serão aplicadas a essas obras, observando até onde o pensamento ocidental, mesmo que pensando as tradições, pode caber, ou não, ao se analisar a produção pós-colonial, o que será comentado na última parte deste trabalho, as conclusões. Dessa maneira, espera-se que se conheça mais sobre as obras desses grandes escritores e, além disso, renovar a crítica sobre suas obras e observar a complexidade impressionante da produção africana após suas independências.

2. Pepetela e a tradição oral

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido pelo pseudônimo de Pepetela, é um escritor angolano de descendência portuguesa e é considerado por muitos como um dos mais importantes do período revolucionário e pós-independência de Angola. A obra de Pepetela se inicia, assim como a de muitos de seus contemporâneos angolanos, ainda sob a dominação colonial de Portugal. Nascido em uma família relativamente abastada para os padrões da época, Pepetela vai estudar na Europa, como era o comum para os mais ricos da época, onde começa a se interessar mais por literatura e política. Em sua terra natal, a escrita de Pepetela se torna uma importante arma na guerra Colonial. Pepetela se torna um guerrilheiro do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e luta, de fato, contra o domínio colonial, época em que ganha seu nome de guerra ‘Pepetela’, que continua usando.

Durante o período em que duraram as guerras de libertação de Angola, Pepetela escreveu ‘As Aventuras de Ngunga’,⁶⁵ obra que narra a evolução de um jovem guerrilheiro do MPLA perante a dura realidade da guerra que conta, de forma bastante didática, como seria a conduta de um bom soldado. Essa obra foi utilizada como cartilha pelos guerrilheiros que estudavam durante a guerra. Outra importante obra escrita durante esse período foi, talvez, sua obra mais conhecida, ‘Mayombe’ em que são narradas as vidas cotidianas de muitos dos envolvidos na guerra, população, dirigentes, inimigos e, é claro, os próprios guerrilheiros.

Essa obra foi baseada em relatos oficiais reais da guerra que Pepetela tratou de recriar na forma de um romance. Devido a seu teor crítico em relação ao exército e à guerra em si, ‘Mayombe’ só seria publicado anos depois do fim da guerra, pois o autor acreditava que a visão negativa dos guerrilheiros cometendo delitos, mesmo que ao lado de vários atos heroicos, por mais que os humanizasse, poderia ser recebido negativamente pela população civil angolana.

65 ‘As Venturas de Ngunga’, apesar de escrito durante a guerra, só veio a público anos mais tarde, em 1972.

Após a independência de Angola, Pepetela passa a fazer parte do governo durante algum tempo. No entanto, por haver críticas pessoais em relação a decisões governamentais, a denúncias de corrupção dos novos dirigentes e por alegar que a vida política acabava por lhe deixar sem tempo para escrever, Pepetela deixa o governo para dedicar-se exclusivamente à literatura. Dessa época, vem uma de suas obras mais emblemáticas: ‘O Desejo de Kianda’, em que Pepetela mescla elementos históricos reais com elementos da cultura e tradição popular locais.

Nesta obra, são narradas duas histórias de certa forma distintas, mas que se comunicam e se completam. De um lado, tem-se a história do casal José Evangelista e Carminha Cara de Cu (também chamada de CCC). João Evangelista é um homem pacato vindo de uma tradicional família cristã, enquanto Carmina é uma jovem e ambiciosa líder política em ascensão no país. Em meio a vários acontecimentos reais da história recente de Angola, João Evangelista e Carmina vão tentando ascender socialmente, mais ainda, em suas vidas. A história desse casal se passa paralelamente à história de uma criança chamada Cassandra e de um velho chamado Kalumbo.

No dia do casamento de João Evangelista e Carmina, um prédio do largo da lagoa do Kinaxixi, no centro de Luanda, desaba se tornando pó, sem ferir ninguém. Cassandra e Kalumbo descobrem que quem está fazendo com que os prédios caiam é Kianda, deusa da lagoa, que está desgostosa com o que as pessoas estão fazendo ao redor de seu lar (poluição da terra e água, crescimento desenfreado dos prédios e outros maus à natureza). No local em que os prédios caem, os moradores sem teto iniciam um tipo de seita que atrai curiosos de vários locais, inclusive velhos amigos de João Evangelista e de Carmina, que não gosta do que está ocorrendo, acreditando sempre ser uma conspiração americana.

Os prédios ao redor do Kinaxixi vão sendo derrubados até que eles alcançam o prédio em que Carmina e João Evangelista vivem, igualando ao fim os dirigentes do país aos demais angolanos que tanto perderam por causa do ‘progresso’. Desse modo, a história angolana e sua tradição oral se aliam na pena de Pepetela aliados através da ficção. Um autor que comenta esta relação entre o fazer literário e a tradição popular é o alemão Walter Benjamin.

3 Benjamin e a narrativa

Em seu importante ensaio ‘O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, Benjamin discorre sobre o fazer literário do russo Nikolai Leskov e, ao fazê-lo, acaba criando um conceito muito interessante para se pensar a crítica de várias obras recentes. Benjamin foi um crítico, filósofo, tradutor e sociólogo de origem judia comumente

relacionado à Escola de Frankfurt e muito influente em diversas áreas do conhecimento. Para Benjamin, o último narrador europeu de narrativas, segundo sua própria ideia de narrativa, foi Leskov (BENJAMIN, 1987). Isso se explica pelo fato de Benjamin diferenciar o narrador, que narra na tradição, e o romancista.

O narrador e a narrativa teriam, desse modo, algumas características que lhe seriam próprias e incontornáveis, diferindo, assim, do romancista e do romance. Para Benjamin, de forma esquemática, o narrador possui três características incontornáveis. O narrador possui um senso de necessidade e precisão muito elevado se apegando apenas a elementos necessários à trama contada. Esse senso de necessidade é importante, pois as narrativas são experiências passadas que devem ser contadas sem que o auditor ou leitor se perca no que não é necessário.

Essas experiências não foram necessariamente vividas pelo narrador, podendo ter-lhe sido passadas por narradores anteriores. Desse modo, a narrativa se alimenta e alimenta uma tradição, pondo-se como um elo dessa mesma tradição. Essa tradição tem uma função relativamente ‘prática’, ela transmite uma vivência, uma sabedoria, um conhecimento que deverá ajudar o auditor/leitor de alguma forma. Esse conhecimento apresentado não precisa ser explicitado como no caso das fábulas. Esse é um ponto muito importante, pois por mais que certa sabedoria deva ser transmitida adiante, ela não deve ser ‘informada’ ou ‘explicada’, como ocorre com as ‘morais da história’: é a própria narrativa que ensina.

Desse modo, o conselho a ser depreendido da narrativa deve ser apresentado apenas pelo desenvolvimento dos personagens envolvidos na história e tendo o auditor/leitor que fazer sua própria leitura do que fora contado. Esse narrador também pode se apresentar de duas maneiras distintas, como um narrador sedentário ou como um narrador viajante. Nas palavras do próprio autor sobre esta distinção:

‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina um narrador que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar estes dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é representado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro viajante (BENJAMIN, 1987. p. 197-198).

Sendo assim, os dois narradores benjaminianos se apresentam de formas bem distintas, dependendo de como suas narrativas se estruturam. Para exemplificar esses dois tipos de narradores, pode-se pensar em ‘O livro das Maravilhas’, de Marco Polo e em ‘A Ilíada’, de Homero. Ao viajar pelo oriente, Marco Polo traz uma série de histórias que serviram, durante anos, como fonte de maravilhamento e surpresa para os vários países da Europa onde sua obra foi traduzida. ‘A Ilíada’, por sua vez, narra os diversos mitos próprios

da cultura grega e foram organizados oficialmente por Homero em volta do personagem mitológico de Aquiles. ‘O Livro das Maravilhas’ é um ótimo caso do narrador que vem de longe e que conta histórias exóticas, ou seja, o ‘marinheiro viajante’, enquanto ‘A Ilíada’, por sua vez, é um exemplo do narrador que ganhou suas histórias em sua própria terra, como um ‘camponês sedentário’.

Porém, esse não é um fenômeno exclusivo da produção literária estrangeira de séculos passados. No campo literatura realizada no Brasil, podemos citar as figuras de Euclides da Cunha, em seu livro ‘Os Sertões’, história que narra fatos longínquos para o narrador e seu público, como a Guerra de Canudos, cujo narrador é um viajante e o ‘Romance d’A Pedra do Reino’ e o ‘Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta’, de Ariano Suassuna, que representa momentos singulares da história mítica, mística e real do sertão nordestino. Resumidamente, a narrativa é uma história concisa que, através das experiências da tradição, transmite certa sabedoria, sendo esta de sua própria terra ou de além.

Vale lembrar que Benjamin não intentava criar, de forma alguma, um novo elemento para a teoria literária, apenas estava pensando de forma crítica a obra de um dado autor que, por sinal, vale apresentar rapidamente. Nikolai Semyonovich Leskov foi um escritor russo que viveu no século XIX, cuja obra não goza de muito reconhecimento, apesar de sua grande produção. Leskov teve muitos problemas pessoais em sua vida, que o levaram a ter que seguir as mais diversas carreiras de trabalho, às quais Leskov sempre aliou a sua produção literária. O emprego que mais o influenciou, segundo o ensaio de Benjamin, foi o de caixeiro viajante, pois por causa dele Leskov pôde visitar toda a Rússia e, também, alguns outros países do continente europeu. Benjamin acredita que esse conhecimento influenciou decisivamente sua obra, aproximando-o da tradição popular e oral e afastando-o do que seria o romancista.

O romancista benjaminiano possui características diametralmente opostas às do narrador. Por mais que um romance possa ser sucinto, como ‘O Estrangeiro’, de Albert Camus que contém algumas dezenas de páginas, essa não é uma característica comum do romance moderno, havendo constantemente detalhes que não auxiliam a intriga, ou mesmo, as falsas informações que dificultam a compreensão da narrativa, como em romances policiais, por exemplo. A segunda característica talvez seja a mais sensível a Benjamin, os romancistas, mesmo os modernos em geral, que não gostam de suas experiências.

O autor defende seu ponto de vista evocando todos os traumas vividos na Europa no início do século XX, devido às várias guerras que o continente viveu, principalmente, a Primeira Guerra. Os homens que voltam da guerra voltam mais mudos do que foram, sem

experiências para compartilhar. Por fim, o romancista não transmite própria ou necessariamente uma sabedoria. O herói romântico é, muitas vezes mesmo, uma pessoa reprovável, como no já citado romance de Camus. Benjamin cita em seu ensaio que, quanto mais o romance se aproxima de algo ‘didático’, mais ele se afasta do próprio gênero romanesco, caindo em subgêneros, ou mesmo gêneros distintos, como é o caso dos romances de tese, para subgênero, e da obra ‘As Aventuras de Ngunga’, de Pepetela que, mais se aproxima de uma cartilha do que de um romance propriamente dito.

O romance burguês, por ter se desenvolvido em um determinado ambiente em que certa tradição não era mais valorizada e cujas experiências eram, muitas vezes, traumáticas demais para serem ficcionalizadas, acabou tendo um desenvolvimento oposto às narrativas anteriores.

Entretanto, devido à morte precoce do autor, o pensamento benjaminiano não levou em conta a importante produção pós-colonial dos diversos países recém-independentes da África e Ásia, principalmente, além dos países latinoamericanos, cuja literatura era ainda pouco conhecida na Europa, situação que infelizmente ainda não mudou muito. Entre as produções mais recentes, tem-se, como já dito, a africana da qual se pode citar a obra do angolano Pepetela, que será comentada agora sob o ponto de vista de Benjamin.

4 A narrativa de Pepetela

As bases da história contada no romance ‘O Desejo de Kianda’ já foram mencionados neste trabalho, sem grande desenvolvimento da trama. Essa é apenas uma obra que pode ser lida com esse olhar e, mesmo ‘Mayombe’ pode apresentar características típicas do narrador de Benjamin. Provavelmente, ‘O Desejo de Kianda’ seja a obra em que elas se destacam de forma mais marcante. Com essa leitura pretende-se, pois, observar quais as proximidades e afastamentos entre as ideias de Benjamin e a produção de Pepetela (assim como de outros autores que também se insiram nessa tradição, como se verá mais a frente de forma mais resumida).

Vale lembrar, de forma esquemática e resumida, que o narrador é alguém que se atém ao que é necessário à sua história, tendo bom senso sobre a necessidade de transmitir uma experiência. Além disso, ele deve utilizar as várias experiências passadas e repassadas pela tradição, atualizando-a e acrescentando a essa tradição, a sua própria experiência. Por fim, essa experiência deve conter algum tipo de sabedoria, conhecimento e/ou conselho a ser transmitido através da narrativa. É importante que essa sabedoria não seja transmitida através de uma explicação ou de maneira informativa, como em uma reportagem ou em uma

receita. A própria experiência deve transmitir ao auditor e/ou leitor da obra o conselho dado, seja o narrador e a narrativa próprios de sua terra ou de uma terra mais distante, mesmo que não necessariamente exótica.

A isso tudo se oporia o romance burguês moderno. Isolado em sua publicação, pois ele não se inclui na tradição de experiências compartilhadas coletivamente, sendo restrito à experiência de um ser acima da média, o herói do romance. Embora um romance possa se comunicar tematicamente com outros, fazer parte de uma série, caso da série ‘Harry Potter’, de J. K. Rowling, ou de obras que se ligam umas às outras por algum elemento em comum, como em ‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’ e ‘Quincas Borba’ de Machado de Assis.

Apesar de essas obras se conectarem de alguma forma com outras, elas se bastam em si mesmas não dependendo, necessariamente, umas das outras. Além disso, elas não se relacionam realmente com uma tradição como um elo em meio a outros tantos. Por mais que ‘Harry Potter’ possa ser visto como uma história da tradição de mitos sobre bruxaria e que Rowling tenha de fato se apropriado de vários mitos e lendas antigos, ela não os atualiza, apenas os emprega em sua obra. O que, deixe-se claro, não é, de forma alguma, um demérito da autora, sendo seus usos perfeitamente adequados à sua história, mas funcionando mais como fonte de inspiração do que como motor narrativo.

Em ‘O Desejo de Kianda’, tem-se um romance com várias características clássicas do chamado romance burguês. No entanto juntamente a eles, há importantes elementos que o distanciam deste tipo de construção romanesca aproximando-o do que seria a narrativa para Benjamin. Inicialmente, pode-se citar que sua história se encerra em si mesma, após a conclusão de uma experiência narrada, com começo-meio-fim (mesmo que seu fim dê margens para entendê-lo em aberto, pois em certo momento o livro acaba), o que é uma característica do narrador romanesco benjaminiano.

De fato, a obra se isola em si nesse sentido, porém, a trama que ali é contada é alimentada pela tradição oral local, resgatando as narrativas tradicionais sobre Kianda e as atualizando em sua própria narração, dando-lhe novos contornos e nuances. Esse ‘resgate’, além de inserir a obra em uma tradição maior (como o caso já citado de ‘Harry Potter’), também acrescenta uma nova visão ao mito já existente, auxiliando sua manutenção e, em certa medida, mesmo a renovação de sua própria mitologia.

Seus dois personagens principais, Carminha e João Evangelista, não podem, de modo algum, ser considerados exemplares. No entanto, a partir de suas experiências, juntamente às vivenciadas no núcleo diretamente ligado a Kianda e ao lago Kinaxixi, há claramente uma sabedoria apresentada no texto através das experiências dos vários personagens ali presentes.

Essa sabedoria, ou mesmo conselho, não é explicitada na história, cabendo a quem a ler, ou ouvir, entendê-la, ou não. Essa sabedoria também inclui ‘O Desejo de Kianda’ de forma mais próxima à narrativa tradicional. Outro ponto importante refere-se ao que se aprende com a história, não apenas através de informação (explicações, moral da história e outras explicações), mas por meio da interpretação de quem se depara com sua leitura ou audição.

Apesar de curto, é sempre relativo discutir se há, ou não, elementos que seriam realmente necessários à narrativa. O tamanho, algumas dezenas de páginas, poderia corroborar a ideia de necessidade e praticidade, mas essa seria uma análise subjetiva demais. No entanto, uma característica que fica clara na obra de Pepetela é de onde vem o narrador. Os fatos narrados em ‘O Desejo de Kianda’, como já citado anteriormente, referem-se a história, mitos e lendas de Angola. Desse modo, ao se referir a momentos precisos da história de Angola, como a Guerra Civil, ou a reabertura econômica do início da década de 1990, assim como a presença da própria personagem de Kianda, deusa guardiã das águas nas religiões de origem kimbundu, tem-se uma história narrada por um narrador sedentário, que ‘ganhou’ sua história na própria terra.

‘O Desejo de Kianda’ é, apenas, um exemplo da grande produção pós-colonial atual, que apresenta as características próprias do narrador benjaminiano, assim como elementos da narrativa romanesca burguesa contemporânea. Esses elementos aliados uns aos outros, o tradicional e o moderno, ajudam a mostrar as contradições existentes, tanto em Angola quanto em outros países recém-independentes, assim como demonstra a riqueza de suas literaturas. Essa riqueza também pode ser observada nas produções literárias de outros países, assim como em outras línguas.

5. Condé, Laye e suas narrativas.

A literatura pós-colonial vem se desenvolvendo bastante pelo mundo inteiro e em diversas línguas, como já apresentado em português. Outra língua importante para essa produção literária é o francês, tanto em países e regiões da América quanto da África. Dentre os nomes que se destacam nessa língua, podem-se citar a guadalupense Maryse Condé e o guineense Camara Laye. Condé, apesar de ser oficialmente cidadã francesa, posto que Guadalupe ainda é, atualmente, uma região pertencente à França, e muito relacionada à literatura e aos estudos africanos, assim como os caribenhos. Uma de suas obras mais conhecidas é ‘*Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*’,⁶⁶ romance que mescla os mitos e fatos dos horrores ocorridos na cidade de Salem contra suas ‘bruxas’. Já Camara Laye é escritor

66 A obra foi publicada em 1986 e recebeu o título em português de *Eu, Tituba Bruxa: Negra de Salem*.

nascido em Guiné e cuja obra mais conhecida e importante é sem dúvidas ‘*L’Enfant Noir*’.⁶⁷ Laye narra nesse romance de formação, a história de uma criança africana que vive em um meio tradicional até chegar à maturidade, passando por provas iniciáticas e rituais tradicionais, até o momento em que deixa sua terra para ir estudar na França. Ambas as obras e ambos os autores se envolvem muito nas tradições sobre as quais escrevem, sendo que nos dois exemplos é possível encontrar elementos que os aproximem da ideia de narrativa de Benjamin.

Como é sempre bom lembrar, Benjamin considera que o gênero romance necessita que a obra se encerre em si mesma e se baste a si mesma para que possa ser considerada como um todo. Nesse sentido, Tanto a obra de Condé quanto a de Laye se encaixam como romances, tal como o que ocorreu em Pepetela. No entanto, como no exemplo de *O Desejo de Kianda*, as obras vão além disso dialogando com suas tradições, porém em graus diferentes. ‘*Moi Tituba...*’ conta a história de uma figura meio real meio mítica que foi escravizada durante anos, teve vários donos ao longo da vida e foi uma das vítimas dos julgamentos ocorridos no século XVII, conseguindo sair viva de lá acaba se relacionando com quilombolas em especial o seu líder.

Condé, além de narrar a história da personagem Tituba inserindo no texto, tanto seus mitos como seus poderes mágicos ou extra-humanos e, além dos vários fatos documentais da época, atualiza o mito e se insere nessa tradição. Laye faz algo parecido, no entanto misturando o mágico extraordinário, como a cobra e o crocodilo, animal guia de seu pai e mãe, com o real, os rituais e provas iniciáticos em que ‘o mágico’ cede lugar às explicações racionais dos ocorridos. Enquanto Condé joga com a relação ‘mito-fato’, pondo-os em um mesmo patamar, Laye os põe também em relação, mas em uma busca por conhecimento, tentando desvendar seus próprios mitos. Diferentemente de Condé, Laye se apropria da tradição para criar sua obra, sem se inserir, necessariamente, nessa tradição (do mesmo modo que se explicitou, anteriormente, sobre Rowling).

Embora ‘*L’Enfant noir*’ não seja um elo dentro da tradição da qual ele se alimenta – lembra-se que é necessário, para Benjamin, se alimentar dela e alimentá-la –, a obra de Laye apresenta uma das características fundamentais da narrativa benjaminiana: o ensinamento. Benjamin observa que, de fato, o romance de formação tende a apresentar, de uma forma ou de outra, algum tipo de conhecimento, no entanto,

67 A obra foi publicada em 1953, cinco anos antes da independência da França, e recebeu o título em português de *O Menino Negro*.

[o] romance de formação (*Bindungsroman*) [...], não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo de vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1987. p. 202).

Entretanto, diferente do romance de formação clássico em que as decisões e ações são justificadas pelo mundo, desse modo possuindo uma sabedoria meramente ‘explicada’ e com uma história ilustrativa, na obra de Laye não há nenhum conhecimento exposto, embora haja ocultamente, tendo o leitor que depreendê-lo da narrativa. Com ‘Tituba...’ essa relação de sabedoria fica bastante clara, porém, devido à própria inteligência com a qual personagem se relaciona com os mundos à sua volta, muitos conselhos acabam sendo explicitados.

Ambos os autores narram histórias próximas de si e, assim como Pepetela, apesar de não escreverem especificamente sobre si mesmos, acabam sendo muito próximos dos personagens apresentados de forma habitual, utilizando as histórias de suas próprias regiões, caracterizando-os como narradores sedentários. Nesse sentido ‘Tituba...’ se diferencia um pouco pelas viagens narradas na obra, porém a ‘naturalidade’ com a qual são apresentadas acaba não deixando forte a ideia de distanciamento ou estranhamento (ou mesmo de *dépaysement*, como se diria em francês), o que caracterizaria o narrador viajante.

6 Narrações e conclusões

As ideias de Benjamin sobre o narrador e a narrativa, apesar de terem sido pensadas na primeira metade do século passado, ainda são bastante atuais e, como visto, podendo ser aplicadas em diversas obras. Pepetela não é o único, mas em sua obra o uso da tradição oral o aproxima muito do que Benjamin considerou como um narrador, distanciando-o do romancista moderno. Apesar de considerar que as experiências traumáticas do século XX acabariam por interromper as narrativas, Pepetela mostra como, mesmo com os traumas do passado, ainda se pode contar uma história.

Além de Pepetela, as obras de Condé e Laye apresentam muitos dos elementos apresentados no ensaio ‘O Narrador’ como próprios da narrativa tradicional. Apesar de todos não estarem presentes, da mesma maneira, nas obras comentadas aqui, percebe-se como a tradição ainda é importante fonte de influência nas produções literárias recentes, principalmente nas chamadas produções pós-coloniais.

Além das poucas obras citadas neste trabalho, há muitas outras que acabam sendo deixadas de lado pela crítica, por não se encaixarem nos conceitos de romance modernos,

sendo exatamente estes os elementos destoantes que dão autenticidade e originalidades às obras. Sendo assim, é muito importante que outros pesquisadores joguem um olhar novo em outros romances ou em autores pouco estudados nas universidades ou pela crítica. A tradição e suas narrativas foram imprescindíveis para o desenvolvimento da literatura atual e continuam sendo, como se pode notar pelos autores que produziram e ainda produzem literatura nos mais diversos países e línguas.

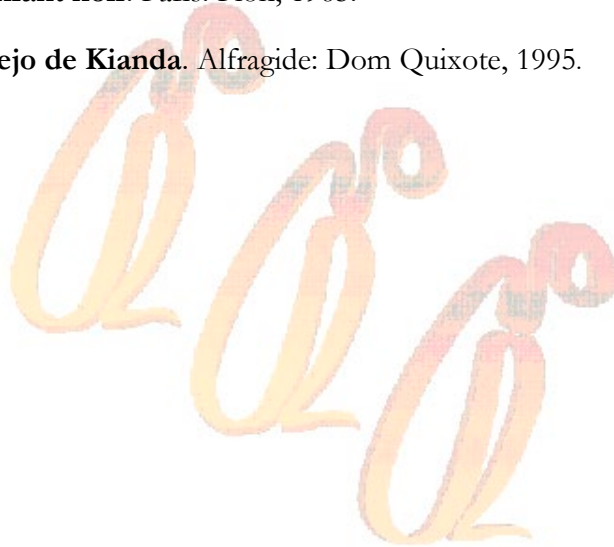
REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Brasília: Brasiliense, 1987.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem**. Paris: Folio, 1988.

LAYE, Camara. **L'Enfant noir**. Paris: Plon, 1965.

PEPETELA. **O Desejo de Kianda**. Alfragide: Dom Quixote, 1995.





TERCEIRA MARGEM DE UMA VOZ INSUBMISSA

MEMÓRIAS CRIOULAS: A VOZ CONTADEIRA QUE VEIO DO MAR

Tânia Lima (UFRN- Profartes – UDESC)

ESTA VIAGEM

Esta viagem não responde à minhas perguntas.
Trespassei o aço das certezas.
Herança, devorei-as.
A etapa seguinte rasga a prévia cartografia
Toda fronteira é uma apelo à renuncia
Prescrutei mares cidades sinas nas pedras papiros
Ao encontro da linguagem da tribo azul
Cada passo me afasta de um rito sagrado
Esta caminhada decreta um tráfico sem remissão:
a fortaleza do sonho pela metamorfose das feridas
Vítima da memória, nenhum deus me acolhe à
chegada.
(CONCEIÇÃO LIMA, 2011, p.71)

Em travessia pelo atlântico negro, as contações de história revisitam o que foi apagado na cartografia da língua oral, por isso, existe uma procura pelos desvios linguísticos de uma linguagem oral africana. Nas Ilhas, “mar escuta música/ nas conchas” (LIMA 2015, p.79). Não muito distante, ouvem-se histórias sobre a natureza de contar memórias, alguns moradores das comunidades ribeirinhas aconselhavam a pedir proteção à mãe do mar. Sem a proteção de entidades, ficaria difícil reencontrar o caminho de volta à ‘casa-África’. No mar, quem conta estórias são as memórias da imaginação. O mar é quem abre o caminho para se falar da memória ancestral das águas.

Em muitos lugares da África Ocidental, o mar está associado às práticas míticas e místicas que, em geral, são relatadas por mitos que simbolizam novas resistências, celebram um culto ao mistério. A ética dos contadores é que rege a essência. A palavra nasce do fogo, faz nascer a guerra e a paz. A escrita é, para Hampaté-Bâ (2010), uma espécie de fotografia do saber, mas não é o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem, por isso que, ao longo da história, as contações de estórias são crenças sagradas.

Há, nas comunidades de contadores, uma mistura de espiritualidade com vários relatos de fé. A encruzilhada religiosa religa os mitos de matrizes africanas, mitos indígenas, aos mitos das lendas populares. “Existe, ainda, São Bartolomeu, conhecido no candomblé como Oxumaré, divindade protetora dos ambientes onde ocorre a mistura das águas doce e salgada. Venerado por católicos e praticantes do candomblé, o santo garante proteção às regiões estuarinas” (SCHAEFFER-NOVELLI *et al*, 2004, p.24).

Protegida pelo mar da memória, em um ‘tempo sem datas’, saímos de uma ilha onde havia uma das maiores variedades de contadoras de histórias do Nordeste brasileiro. No

arquipélago do Maranhão, devido à latitude e à conformação do litoral próximo à linha do Equador, “a variação da maré pode chegar a até 7,5 metros” (ALVES, 2004, p.131), lugar onde se vivia do sal e do sol. Ao contrário de alguns lugares nordestinos, precisávamos do mar para tirar o sustento de nossa gente. Quando vinha o inverno, os safitas ficavam desembarcados; a chuva trazia a benção dos orixás. O mar trazia uma maternidade com escamas de uma sereia sagrada. O mar sempre foi a primeira pele do mundo. Até que um dia o mar levou tudo e a ilha desapareceu do mapa. O mar sempre esteve perto de nossa pobre gente. No dezembro, carregávamos as palavras e devolvíamos ao mar. Por isso que o mar de antigamente era tão anil, porque estava cheio de palavras feitas de sal.

Na Ilha de Igoronhon-MA, dona Marovira nos contava, à beira do mar, estórias sem pé nem cabeça. A contadeira usava uns vestidos compridos, turbante branco amarrando as ideias da cabeça; de asas para cima, amuletos com penas de passarinho; beijos enrolados faziam um bemol redondo e faceiro para soletrar esquisitices. No arrastar de um par de tamancos, soavam ritmos gigantes que subiam no toc-toc das onomatopeias. Longe, as veredas de um mundo rendado de bichos e gente. A vista não alcançava o silêncio testemunhando a música das palavras. A viagem era regida pela imaginação de histórias de ‘homens-florestas’.

Naquele tempo, a voz contadeira vinha de canoa. Marovira com seus beijos largos soletrava com um ‘cacimbo’ na boca: - ‘Você me espere que depois eu vou ‘le’ contar uma estória crioula feita de mar’, pois o mundo carece de contadoras de memórias. Por muito tempo, vivemos em um lugar onde se ouvia de longe os tambores de crioula e as matracas acompanhando quadrilhas de São João. Avistávamos o mar, de longe; era o templo sagrado de estórias afroindígenas.

Atualmente, boa parte dessas memórias se perderam ou ficaram sequestradas no esquecimento. A ilha que o mar varreu no ‘vai e vem’ das marés, tombou do atlas. Pouco a pouco, a lembrança de uma memória repartida vem à deriva; no terreiro, a espada de São Jorge cortando todo o mal, ao lado do povo guerreiro, aquilo que foi dito ou desdito nunca será esquecido, um breve sopro de vida fala por todas as épocas, como descreve Conceição Lima (2011, p. 50); “Ogum não sabia/ algures alguém dormia./Valsavam palácios em Kampala e Alexandria.”

O mar é uma palavra feita de mutação, surge das águas profundas, mas é alimentado pelo fogo do mundo para receber o movimento das ondas. O mar traduz as incompletudes da vida animal, vegetal, mineral e mítica. Falar do mar é falar de contação de estórias sentenciadas ao silêncio marulhado. Quando se fala do mar, utilizamos a memória diaspórica

que o mar levou, séculos adentro. Humanizamos o mar, tornando-o uma entidade com a qual é possível um diálogo com o sagrado, lugar de despachos, territórios onde perambulam os espíritos ‘desencarnados’.

O mar é a segunda escola de estórias. A primeira escola de contadores sempre foi o chão. A poética do mar é aprendizagem movente; “símbolo de luz e areia/alquimia do barro/alicerces úmidos” (LIMA, 2003, p.21). No balanço da voz contadeira, a oralidade vem pelo avesso, embaralhada pelo lado agramatical do ‘índioma’ das margens. Conceição Lima (2011, p.44) descreve no poema ‘Fronteira’, algo que se locomove em palavras marítimas: “Trespasar é sina dos que amam o mar”. Entendemos que todos nós, indígenas, pretos, caboclos, trespasamos a linha tênue do mar da diáspora, tornamo-nos, ao longo do massacre da história, bastante desconfiados de um sistema ainda sob o comando de uma mentalidade colonial. Das certezas lineares, estigmatizadas em nome do ‘mercado’, nasceram os mandamentos dos que vieram colonizar África-Brasil-Américas. Sem titubeios, o ‘índioma’ das margens sempre desconfiou das grandes certezas do mito do ‘progresso’: “grave é caviar o mar” (LIMA, 2015, p.72).

No Candomblé, existe uma divindade da lama, conhecida por Nanã Buruku, Orixá que entregou uma porção de lama a Oxalá. Nanã deu a matéria do começo à Oxalá que modelou o barro e criou a mulher e o homem. “Nanã Buruku, mãe de Omulu e Oxumaré, que se transformou em cobra para escapar do assédio de Xangô” (PRANDI, 2001, p. 196-197). Nanã é também conhecida como Vovó da lama. Sua imagem está associada à proteção dos ‘estuários’. Senhora das várzeas úmidas, Nanã protege marisqueiras contadeiras.

As estórias das contadeiras também atravessam as fronteiras da africanidade e assemelham-se aos encantos da rainha do mar, Iemanjá que, com seus cabelos de algas marinhas, além de ser protetora das águas, faz parte do inconsciente mítico ritualístico das feitiçarias. Em verdade, os mitos alcançam uma camada que alimenta o imaginário da cultura popular. Para os pescadores do mar, o mito de Mãe D’água indica caminho para o mistério, mas também a trilha da pesca e da proteção aos que sobrevivem do mar.

Na mitologia ameríndia, o mito de Yara adentra as puçangas lendária de Mãe d’Água, do Boto e de Cobra Norato. O mar é uma sereia líquida. O mito de Yara também atravessa as fronteiras indígenas e assemelha-se aos encantos da rainha do mar, Iemanjá, que com seus cabelos de algas marinhas, além de protetora das águas, faz parte do inconsciente mítico ritualístico do candomblé. Em verdade, os mitos alcançam as encruzilhadas culturais que banham as lendas populares.

Na ilha de São Luís, corre a lenda segundo a qual, embaixo da ilha dorme uma

grande serpente, uma espécie de Oxumaré. Comentam também que, se algum dia o rabo da cobra encontrar-se com a cabeça do mito, toda a cidade de São Luís desaparecerá do mapa, enquanto o mar inteiro se desagregará, o universo explodirá, os dias se tornarão descontínuos, como se a humanidade inteira estivesse condenada a espatifar.

Talvez uma das funções mais importante do mito esteja em fundar modelos para todas as atividades significativas do ser humano: educação ambiental, iguarias, relação familiar, cultura, sexualidade e outras. “Comportando-se como um ser humano plenamente responsável, o ser humano imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar” (ELIADE, 2001, p.87).

Em sintonia com o mistério que abriga a natureza, Unger Nancy Mangabeira (2001, p.98) esclarece que os seres míticos sinalizam para um mistério, um elo de equilíbrio da ‘mãe-natureza’, na medida em que são entidades que, não somente preservam, mas zelam pelos elementos ambientais. “Os mitos são signos que mantêm elos ecológicos.” Na visão de Unger, os mitos promovem mudanças profundas, quando fornecem um senso de medida aos seres humanos.

Por outro lado, alerta a estudiosa que o poder dos mitos habita apenas o inconsciente dos povos em que a natureza mantém o mistério e o brilho, pois essas entidades são o brilho e o mistério da Natureza. Quando o lugar que abriga o encanto é invadido por pessoas e máquinas que mexem muito com o lago ou com a floresta, essas forças se retiram, como quem desaparece para o fundo das águas profundas, em tom de contação. Olinda Beja (2007, p.21), no livro ‘Água Crioula’, decanta:

A UM PASSO DO CAIS

Conta-me histórias pescador conta-me histórias
dos barcos que passarem neste caís...
que marinheiros traziam
que gentes que recados
donde vinham para onde iam
[...]
Conta-me dos barcos que aportaram nestas ilhas
trazendo escravos estrangeiros contratados
quem ficou quem regressou
[...].

Os mitos demarcam em torno de nós uma falta que abriga as incompletudes da origem, da vida e da morte. “ Quando eu morrer voltarei para buscar/os instantes que não vivi junto ao mar” (ANDRESEN, 2018, p.468). O universo marítimo é o próprio corpo das estórias contadas; quem conta as estórias é o mar, mas quem reconta as raízes da memória é

a montanha. “O cosmo é um organismo vivo que se renova periodicamente” (ELIADE, 2001, p.123). Por seus múltiplos modos de ser, o cosmos nos diz sobre o mistério da natureza da vida. A natureza que se conta, em lendas e fábulas, é nossa própria raiz biográfica. Talvez por isso, quando contamos histórias, cantamos a fim de recuperar a memória perdida do mundo, o grande massacre dos que foram historicamente explorados, A escritora Paulina Chiziane (2018, p.53), conhecedora de uma memória ancestral das antigas contadeiras, em ‘O canto dos escravizados’, denuncia as explorações feitas no calabouço da história.

SEREI NEGRA

Sou serei negra e renasci das ondas
 Morri acorrentada no navio e não fui escrava
 Danço eternamente no dorso do oceano
 Sou sereia livre cavalcando o mar
 O mar, gêmeo da alma africana, é a minha morada
 Sempre a dançar e a cantar abominando o infortúnio
 Sempre a vibrar ao sabor dos ventos e das marés
 Sou sereia bela na dança da eternidade.
 Como uma boa negra danço em cada instante
 Na celebração da vida seja de dor ou de alegria
 Agradeço a Deus e nem lamento a vida que perdi
 Antes morta e livre do que viva e escravizada
 Sou atração fatal e ninguém resiste ao meu canto
 Mato de amor piratas, marinheiros, vagabundos do mar
 Por isso me querem violar com a força dos canhões
 Para acabar com a minha virgindade num só golpe
 Faço balançar os navios em dias da tormenta
 Divirto-me com as batucadas no alto mar
 Entre dois continentes eu bailo eternamente
 Numa maré estou em África e noutra na América
 Sou azul como o céu e tenho a beleza dos corais
 Do fundo do mar trago a triunfante mensagem dos búzios
 Que anunciam a paz de Deus o fim do sofrimento
 E o nascer de uma África que será a luz do mundo.

São as histórias que movem os círculos dos séculos, mas são os mitos que exercem a função de recriação dos elementos culturais de uma nação. Os mitos ancestrais vivificam as origens, nossa raízes, e recortam a fala de nossos primórdios. Mas também servem como instrumentos para reforçar a opressão em torno de uma cultura imposta de cima para baixo.

Nessa perspectiva, o contador expande a visão do mundo pela ótica metafórica das imagens. O poder das metáforas se nutre de analogias para recriar os diversos mundos de fora ao conhecer os fascinantes mundos de dentro.

A estória é a pontuação de uma pergunta que se faz narrativa. Toda historia é uma espécie de intervalo entre a dúvida e o espanto. O que faz o homem atravessar o ‘litoral da palavra’ é a busca infinda de si e dos outros que se revelam no traço mais ilegível e inaudível

da sugestão poética. O contador é o inaudito porque é o que inaugura o dizer do mundo.

No ritual da tradição de histórias orais, saber ouvir é essencial. “A tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana,” como bem observa Amadou Hampaté Bâ (2010, p.169). Na ação de ouvir, silenciar significa aprender junto ao exercício de escutar a voz de outros mundos espirituais. Na tradição oral, a espiritualidade e materialidade não estão distantes, muito menos dissociados, estão em relação de irmandade. Importante observar que “nenhum narrador poderia mudar os fatos, pois a sua volta haveria sempre companheiros ou anciãos que, imediatamente, apontariam o erro, fazendo-lhe a séria acusação de mentiroso” (BÂ, 2010, p.207).

A palavra oral, quando nasce, não é agrafa, a palavra é instituída em outra instância, por isso, conta um valor sagrado de uma tradição. Sem titubeio, a voz negra, glossário de cortesia, musicada pela poesia, tona o contar e o recortar, em terras do mar, histórias que não acabam mais. As lembranças são fotografias do mundo da memória. O prazer pueril de ouvir histórias consiste igualmente na espera de repetições.

Com sua voz de narrador, Walter Benjamin (1974, p.64) chama a atenção: “A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores. E, entre os que transcreveram as estórias, sobressaem aqueles cuja transcrição pouco se destaca dos relatos orais dos muitos narradores desconhecidos.” Na leitura de Benjamin (1974, p. 65), vê-se que “o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte.” É certo, segundo o pensador, que essa expressão ‘conselheiro’, em nossos dias, venha carregada de um sotaque antiquado. Mesmo assim, afirma que isso se dá porque “diminuiu muito a habilidade de transmitir oralmente, ou por escrito, alguma experiência” [*ibidem*]. Para se indicar conselhos faz-se necessário saber a arte de narrar. Além disso, o autor citado aponta que, para ser receptivo a um conselho, é importante manter-se aberto à exposição de uma situação.

No mundo da fantasia, contar é sabedoria, principalmente, quando requisita da imaginação um repensar a existência acontecida. A contação de estórias requer a missão de transmiti-la. Algumas histórias são apagadas quando se veem guardadas pelo esquecimento. A atividade de contar é perseguida por aquilo que se quer compartilhar. Ao ouvir as memórias, quem escuta também conta. E isso acontece de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-la depois. “Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é dessa forma que ela vem se desfazendo hoje em todos os lados, depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos” (BENJAMIM, 1974, p. 66).

Interessante, pois, seria contar mais histórias, somente assim a mágica não se

quebraria, a memória seria preservada e as histórias não teriam fim. Se “quem presta a atenção a uma história, está em companhia do narrador” (BENJAMIM, 1974, p.75), melhor acreditar que as lendas são eternas companheiras da poesia e que os mitos despertam no homem sensações que lhe são desconhecidos.

Muitas histórias vivem sagradas dentro da poesia. Talvez, por não terem fim, as histórias são passadas de uma tradição a outra. Nas contações de histórias, a memória empresta voz ao narrador para ouvir o que a vida um dia esqueceu. Como esclarece Augusto Massi (1998, p. 33): “O bom contador de histórias abafa sua voz pessoal, reencena o vivo diálogo diante de nossos olhos.” Em um assalto à memória, a voz da contadora carrega a oralidade dos ancestrais africanos e, de vez em quando, nos aparece para nos lembrar as lendas que agora reencontramos pelo viés da canção enigmática, quando o poema é memória carregando o ritmo das coisas moribundas.

A trama das histórias mitológicas entrelaça-se às memórias das águas. Esses ritos das águas também recobrem o imaginário popular. Os ritos das águas acompanham as histórias de caráter mitológico. Poseidon, deus grego, figura representativa de Netuno, deus romano que tem o mar como moradia, ocasionando as mais terríveis tormentas, até as ondas mais violentas e pacíficas. As histórias de Netuno, na linha do poema narrativo, muitas vezes, suspendem o poema, com um significado que toca na espinha dorsal em defesa das coisas do mundo, do devir-natureza, que aparece, reaparece e desaparece um pouco por toda a parte, em uma espécie de cosmogônia, onde todos os continentes são separados por águas míticas e místicas. Na cosmogônia dos orixás, o mito das águas aparece na maternidade de Iemanjá:

IEMANJÁ

Logo no princípio do mundo,
 Iemanjá já teve motivos para desgostar da humanidade
 Pois desde cedo os homens e as mulheres jogavam no mar
 tudo o que a eles não servia.
 Os seres humanos sujavam suas águas com lixo
 Com tudo o que não mais prestava, velho ou estragado
 Até mesmo cuspiam em Iemanjá
 quando não faziam coisas muito pior
 Iemanjá foi queixar-se a Odolumaré
 Assim, não dava para continuar
 Iemanjá vivia suja
 sua casa sempre cheia de porcarias
 Olodumare ouviu seus reclamos
 e deu-lhe o dom de devolver à praia
 tudo o que os humanos jogassem de ruim em suas águas
 Desde então as ondas surgiram do mar
 As ondas trazem para a terra o que não é do mar (PRANDI, 2001, p.392).

Se o mundo transforma a cada dia o excesso de luxo em lixo mar afora, é preciso

conscientizar via contação de estórias. Guattari (2004, p.7-8), no livro ‘As três ecologias’, alerta que o planeta sofre um processo de intensa mudança tecnicocientífica e recebe como contrapeso um desequilíbrio ambiental que, se não for repensado com ações concretas e firmes, a vida sofrerá as consequências que se observam em nossos dias, como o esquentamento do planeta e a deterioração das relações entre pessoas, sendo gangrenada pela mídia onde “a vida conjugal e familiar se encontra frequentemente ‘ossificada’ por uma espécie de padronização de comportamentos e as relações de vizinhanças estão geralmente reduzidas a sua mais pobre expressão.”

Resgatar o rito, o mito das águas, é pôr em evidência essas práticas coletivas da humanidade que se passou *in illo tempore*, “a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo” (ELIADE, 2001, p.84). Dizer um mito é anunciar o que se passou além das origens. Uma vez narrado, ou melhor, revelado, o mito funda uma memória que se diz verdadeira.

Não deveríamos ignorar o fundo de realidade subjacente à fantasia indígena e à ilusão etnológica, como lembra Augé (2001, p.50): “a organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais.” As histórias do mar são sínteses, imagens condensadas, de uma antiga tradição oral nas observações de inúmeras pessoas que viviam como parte de seu pertencimento e precisavam ter um conhecimento ancestral do mundo para sobreviver.

Algumas histórias são contadas em tom baixo, por respeito aos espíritos protetores da natureza. As fábulas míticas permitem ao ser humano explorar com respeito o meio ambiente e protegê-lo dos perigos da dizimação. Como se observa nas exemplificações sobre o mito da água são costumeiros os cultos às árvores. As oferendas ritualmente são oferecidas às árvores mais velhas, que não são derrubadas, para servir como exemplo ou evidenciar a necessidade de respeitar as ‘árvores-mãe’.

Nas estórias declamadas, os ritos, os mitos, as desavenças, as transgressões representam a manifestação do ritmo universal. Atualmente, a imagem do mundo multiplica-se, o espaço também; o ano transforma-se numa linearidade sem fim; os astros deixam de ser a imagem da harmonia cósmica. Desloca-se o eixo da Terra. Perdemos o segredo do infinito poema cósmico. O caos enrijece o homem. Inventamos novas leis que regem a ordem dos des-mundos. Sem mitologias, fundamos o mundo da técnica em um mundo desprovido de mistério. Sozinhos, nem a campainha nos faz companhia. Fica-se com as insinuações, com as impessoalidades extremamente formais e, com isso, o vazio que essas representam, muitas

vezes, traduz o eco de se alcançar apenas na superfície breves perguntas sem respostas.

Estampa-se, a cada dia, o aspecto catártico e destrutivo no planeta. Crimes ambientais acontecem à luz de esgotos. Discussão de armamentos nucleares atravessa campos minados. O genocídio de nossos irmãos pretos e de povos originários acontece em campos de concentração da pandemia COVID-19.

Esquentando-se a camada de ozônio, degelamos a Antártica. Ecologicamente, o planeta não anda bem das esferas respiratórias. Entre o peso do viver e os sonhos, tocamos com as mãos o destino do mundo. E uma nova consciência ambiental vem surgindo lentamente com seus passos lentos. O regresso a um completo equilíbrio ambiental não dependerá de uma revolução do cosmos, mas de uma transformação da mentalidade humana. “O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração, das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico” (GUATTARI, 2004, p. 8).

A voz da humanidade conhece, em nossa atualidade, não propriamente a dor, mas o terror, contudo ainda acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Em toda parte, como alerta no livro ‘Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade’, de Marshall Berman (1987, p.22-23): “graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia.”

No ato de contar, o ser humano se fragmenta muito mais ainda, frente às fragilidades de um sistema embrutecido. À luz das ordens de um legado opressor, a voz da alteridade instaura-se, via contação de estória, como ferramenta contra seu próprio apagamento. Assim, entre a pluralidade e a correspondência analógica, as identidades afroameríndias estão em nossos dias em processo de desaparecimento.

A voz contadora coisifica a natureza para nomear a humanidade do mundo. Levando-se em conta que a linguagem indica e a definição, por sua vez, apreende a realidade no conceito, o contador não limita o poder de alcance da palavra, mas sugere uma abertura à diversidade lírica do ‘eu poético’ que, ao falar do mundo, toca no simples gesto de resistir ao caos. Vê-se que o contador faz conta das coisas mais simples para dar conta do processo criativo. Sua sala de aula é a própria natureza, uma espécie de depósito de ‘inventança’ que anda forjada para o aprendizado da educação tradicional afroameríndia.

Quando os índios acordam a aldeia ao som de flautas, o totem permanece como poesia.. Os tambores, os batuques, as batidas de memória, que sonorizam o ganzá lírico, são poesias: O negro bateu o violão como se fosse um tambor, e fez nascer outra escala musical.

A criouliização musical, ao ecoar canções em reverência aos orixás, cria formas míticas de um conto que também canta. A fala que canta dá voz ao som reprimido das margens. Ao sotaque da voz caseira, carregam-se, dentro dos beijos, outras maneiras de dizer que ainda não tiveram registro nos compêndios da língua, mas no sabor da voz humana. Observa-se aí que os erros maduros do escritor não são uma exceção, mas uma regra do idioma. O contador aproveita-se dos achados verbais, pega a rota dos desvios, em plena viagem, para se encontrar com a memória individual e coletiva.

Toda estória colonial é remorso, sob o signo do trauma, uma luta constante atravessou e atravessa o mar da diáspora. Quando se contam histórias, a vida não se distancia da vista; o tempo ancestral é relembrado; a história não oficial revisita o que foi silenciado pelas viagens dentro e fora da gente. Ao convocar o tempo ancestral, realiza-se uma travessia por mundos jamais alcançados pela linha do olhar. O tempo da contação leva a um despertar da consciência. Sem o ato de contar, olhando para trás e também para frente, talvez não tivéssemos uma autonomia do processo criativo na teia da oralidade.

Glissant (1992, p.97-98), escritor e pensador caribenho, observa bem o mundo universal da mesmice cultural e o paradigma da diversidade fragmentada. Na visão do escritor citado, a diversidade representa uma tentativa da alma humana efetuar uma relação ‘intercultural, sem transcendência’. Enquanto a mesmice busca a profundidade, o absoluto do ser, a diversidade retoma a proposta pré-socrática de estar no mundo em perpétuo processo de mudança transformação. “Ele não é ser, mas sendo é que todo sendo muda [...] Um dia vamos admitir que não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável” (GLISSANT, 2005, p. 33).

Na mesmice, a diferença é sublimada enquanto na diversidade a diferença é singularmente aceita, a partir de elementos heterogêneos. O que a diversidade propõe é uma poética da relação, um enraizamento de relacionamento com o outro, com o mundo, com o cosmos. A mesmice é ilha de privilégio para alguns, discriminação, isolamento, genocídio para outros. O maior dos preconceitos ainda é o preconceito ao preto, ao indígena, ao pobre.

Para Glissant (2005, p.123): “não se pode lutar - fisicamente – contra as multinacionais. (Apenas de maneira factual, quando elas se tornam visíveis, como, por exemplo, diante de uma ameaça ecológica)... Por outro lado, também não devemos preservar nossos antigos reflexos”.

Respeitar o outro envolve também a natureza. Transgredir a natureza é violar nossos vários ‘eus’ identitários. Abrigar diálogos sobre a cultura do mar exige uma aprendizagem de

desconstrução, conseqüentemente, de desconfiança das raízes identitárias simples e unas. “As culturas comportam-se como madeira verde e jamais constituem totalidades acabadas (por ocasião extrínseca e intrínseca); e os indivíduos, tão simples quanto os imaginamos, nunca são o suficiente para não situar em relação à ordem que lhe atribui um lugar” (AUGÉ, 2001, p.26).

Em sintonia com a proteção da ‘biodiversidade’, os mitos são histórias que fazem os povos manter certo respeito por todos os seres da natureza. “De repente, alarga-se a percepção também das sugestões e influxos mágicos das vozes indecifradas, dos elementos de uma realidade que não pode ser interpretada segundo a ótica racionalista” (OLIVEIRA, 2002:255).

Aquele que se esmera por dizimar a natureza, jogar lixo, serrar madeira, ou dinamitar o estuário, destruindo tudo que é natureza, desse tipo a Vovó da lama se rebela, dificultando-lhe o caminho de retorno a casa. Não é tão simples ou fácil encontrar a Vovó Nanã, uma vez que a maré apaga as marcas do andar dessa figura mitológica (SCHAEFFER-NOVELLI *et al.* 2004, p.23). Na Bahia, existe uma entidade, a orixá Nanã, personificada por uma mulher de idade. Vinculada à fertilidade das espécies animais que vivem associadas ao estuário, é a senhora da lama e das terras úmidas. Protetora dos pescadores e da lama, a anciã, chamada carinhosamente de Nanã Buruku, pede aos protegidos cachaça, dente de alho, fumo de corda e rapé, para se distrair enquanto observa o vai e vêm diário das marés.

Sem a proteção da mitologia dos Orixás, entidades protetoras da natureza como um todo, o universo inteiro se desagrega; os dias se tornam descontínuos; e os homens desfazem-se em pedaços, como se a humanidade inteira estivesse condenada a espatifar. O mundo transforma a cada dia o excesso de luxo em lixo ambiental.

Guattari (2004, p.7-8), no livro ‘As três ecologias’, alerta que o planeta sofre um processo de intensa mudança tecnicocientífica e recebe como contrapeso, um desequilíbrio ambiental que, se não for repensado com ações concretas e firmes, a vida sofrerá as conseqüências que se observam em nossos dias, como o esquentamento do planeta e a deterioração das relações entre pessoas, sendo gangrenada pela mídia onde “a vida conjugal e familiar se encontra frequentemente ‘ossificada’ por uma espécie de padronização de comportamentos e as relações de vizinhanças estão geralmente reduzidas a sua mais pobre expressão.”

Em sintonia com o mistério que abriga a natureza, esclarece Unger Nancy Mangabeira (2001, p.98), os seres míticos sinalizam para um mistério, um elo de equilíbrio da mãe-natureza, na medida em que são entidades que, não somente, preservam, mas zelam os

elementos ambientais. “Os mitos são signos que mantêm elos ecológicos.” Na visão de Unger, os mitos promovem mudanças profundas, quando fornecem um senso de medida aos seres humanos. Por outro lado, alerta a estudiosa citada que o poder dos mitos habita apenas o inconsciente dos povos onde a natureza mantém o mistério e o brilho, pois essas entidades são o brilho e o mistério da Natureza. “Quando o lugar que abriga o encanto é invadido por pessoas e máquinas que mexem muito com o lago ou com a floresta, essas forças se retiram.”

São as histórias que movem os séculos, mas são os mitos que exercem a função de fundar os elementos culturais de uma nação. Os mitos fundadores vivificam as origens, nossa raízes e recortam a fala de nossos primórdios, mas também servem como instrumentos para reforçar a opressão em torno de uma cultura imposta de cima para baixo.

O contador coisifica a natureza para nomear a humanidade do mundo. Levando-se em conta que a linguagem indica, e a definição, por sua vez, apreende a realidade no conceito, o que conta não limita o poder de alcance da palavra, mas sugere uma abertura à diversidade lírica do ‘eu’ que narra ao falar do mundo em sintonia com um ‘eco-lógico’. Vê-se que aquele que conta faz conta das coisas mais simples para dar conta do processo criativo. Sua sala de aula é a própria natureza, uma espécie de depósito de ‘inventança’ que anda forjada para o aprendizado da educação tradicional ao voltar o olhar para as coisas do chão. Observa-se aí que os sons do chão são sabenças na voz do contador. Sabença é sabedoria abençoada, não são uma exceção, mas uma regra do ‘índioma’ popular. O contador aproveita-se dos provérbios populares, pega a rota dos desvios para se encontrar com a língua popular africana.

A arte de contar histórias é um legado de resistência, mas principalmente uma mensageira de sonho e utopia que se reinventa a cada época. “A utopia não é o sonho. É o que nos falta. Eis o que ela é: aquilo que nos falta no mundo. A função da literatura e da arte é, antes de tudo, inventar um povo que falta” (GLISSANT, 2014, p.26).

Na esperança de que as pessoas do amanhã, ou do dia depois de amanhã, possam sanar as feridas e encontrar a cura para problemas que afligem a desumanidade do mundo atual, em tempos de irônica e contraditória mudança antidemocrática. A vida denuncia os valores bizarros que a própria sociedade inventou, “quando tomba um caminho/Os meninos de meu país desenham colinas sobre ondas” (LIMA, 2011, p.32).

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares** - uma introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2001.
- BÂ, Amadou Hampâté. Amkoullel. **O menino fula**. São Paulo: Palas Athena, Acervo África, 2013.
- BÂ, Amadou Hampaté, A. Tradição Viva *In*. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**/editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- BEJA, Olinda. **Água Crioula**. Coimbra: Pé de página, 2007.
- BENJAMIM, Walter. **Textos de Walter Benjamin** [Coleção os pensadores]. São Paulo: Abril, 1974.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHIZIANE, Paulina. **O canto dos escravizados**. Rio de Janeiro: Nandyala, 2018.
- CORREIA, Lepê. **Canoeiro e curandeiro**. Recife: Funcultura, 2006.
- ELIADE, Mircea. **O mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice C. Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor: La cohée du lamentin**. Trad. Enilce C. A. Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard/UFJF, 2014.
- LIMA, Conceição. **Quando florirem salambás no tecto do Pico**. São Tomé e Príncipe: Edição da Autora, 2015. (Impressão e acabamento: Lexonics. Tiragem de 100 exemplares.
- LIMA, Conceição. **O país de Akendenguê**. Portugal: Caminho, 2011.
- LIMA, Tânia. **Brenhas**. Fortaleza: Mangue & Letras, 2003.
- LIMA, Tânia. **Berimbau de Lata** – maracatu palavras. Natal: Sebo Vermelho, 2015.
- LIMA, Tânia. Boletim de Ocorrência. *In*: **Espantologia poética** – Marielle em nossas vozes. São Paulo: Edição Me Pario Revolução – Mulherio das Letras, 2018.
- MASSI, Augusto. A forma plástica de Bopp. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998, pág. 18-25.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no modernismo brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2002.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHAEFFER-NOVELLI, Yara; COELHO JÚNIOR, Clemente; TOGNELLA- DE- ROSA, Mônica. **Manguezais**. São Paulo: Ática, 2004, pág. 24.

UNGER, Nancy Mangabeira. **Da foz à nascente: o recado do rio**. São Paulo: Cortez, Campinas: UNICAMP, 2001.



OXUMARÊ E O ‘ARCO DA VELHA’: NARRATIVAS IORUBÁS EM DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Júlio César de Araújo Cadó¹
Tânia Lima²

Diário de Carolina

Neste artigo, objetivamos analisar a presença das narrativas iorubás na literatura brasileira a partir do possível diálogo entre as histórias que cercam o orixá Oxumarê e o livro ‘Diário de Bitita’, de Carolina Maria de Jesus. Analisamos, assim, a crença da menina Bitita, narradora e protagonista das memórias contidas no texto. A princípio, apresentamos conceitos concernentes ao Candomblé, religião brasileira originária das diferentes crenças trazidas do continente africano, enfatizando aspectos vinculados à cultura Iorubá.

Em seguida, investigamos os mitos nos quais Oxumarê desempenha o papel principal, procurando identificar características atribuídas a este orixá; para isso, utilizamos como fonte das narrativas a compilação organizada por Prandi (2001). Por fim, analisamos o diário, a partir das reflexões de Gonzales (1984), Ribeiro (1996) e Souza (2016), destacando aspectos que manifestam a repressão sofrida pela narradora, elementos motivadores para o desejo de tornar-se homem.

A escritora mineira, Carolina Maria de Jesus, foi considerada um fenômeno do mercado editorial brasileiro após a publicação de ‘Quarto de despejo: diário de uma favelada’, em 1960. Encontrada pelo jornalista Audálio Dantas enquanto ele realizava uma reportagem na comunidade do Canindé, às margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo, Carolina de Jesus vivenciou a transformação de catadora de papel a sucesso nacional. Entretanto, após a efervescência do primeiro livro, a autora foi retirada do centro de discussões no meio editorial. Para Raffaella Fernandez (2006, p. 202),

Suas obras seguintes passaram a ser criticadas por critérios sofisticados, estranhos àquela favelada que ousou escrever e entrar no seletivo grupo de homens e mulheres letrados da época. A crítica exigiu de Carolina justamente aquilo que ela não poderia oferecer: um domínio da arte literária padronizada e uma coerência ideológica impensáveis para alguém cuja preocupação cotidiana era saber se iria ou não comer.

As peculiaridades na trajetória de suas publicações não se restringiram ao primeiro romance. ‘Diário de Bitita’, obra póstuma publicada no Brasil em 1986 (quase uma década após sua morte), também percorreu um caminho cheio de percalços. Inicialmente, a obra foi editada em francês, em 1982, por algumas jornalistas que receberam os relatos da autora. O período narrado nas páginas do diário corresponde ao retorno da Narradora Carolina às suas memórias de infância em Sacramento, cidade do interior de Minas Gerais.

Inserida em uma sociedade machista, misógina e racista, Bitita recorre ao maravilhoso como forma de contornar as imposições que cerceiam sua vida, em especial, a falta de liberdade. Sob a legitimidade do olhar de criança, o arco-íris desponta como elemento possível de reverter tal paradigma. Fenômeno natural que despertou a curiosidade e a imaginação de diferentes culturas, o arco-íris na cosmovisão Iorubá, uma das matrizes étnico-linguísticas presentes na formação do Candomblé brasileiro é manifestação de Oxumarê, divindade vinculada à fertilidade e à renovação.

Assim, neste artigo, procuramos estabelecer um diálogo entre o romance de Carolina Maria de Jesus e as narrativas míticas iorubás, nomeadamente, aquelas nas quais Oxumarê desempenha papel de destaque, a partir das versões registradas por Reginaldo Prandi (2001). Para isso, o trabalho foi seccionado em três seções: na primeira, exploramos elementos concernentes ao Candomblé, especificamente à matriz Iorubá; em seguida, voltamos nossa análise para os mitos que cercam Oxumarê, desde seu nascimento até as múltiplas versões sobre sua chegada ao céu na forma de arco-íris; por fim, estudamos o *Diário*, destacando os intercruzamentos entre as memórias de Carolina e as narrativas iorubás.

Candomblé, Narrativas Iorubás e Orixás

O Candomblé é uma religião que teve seu desenvolvimento relacionado às crenças trazidas para o continente americano pelos povos africanos submetidos à escravidão. A constituição de seu panteão resultou do contato entre diferentes grupos étnico-linguísticos, interligados mediante o processo diaspórico. Tanto divindades quanto mitos sofreram modificações; alguns se perderam na travessia do Atlântico, outros ganharam novas feições ao desembarcarem no continente. Devido à pluralidade cultural na formação do Candomblé, utilizaremos como fonte para nossas discussões as narrativas de origem Iorubá.

Para Ribeiro (1996), a cosmovisão Iorubá enxerga o universo empírico, em diálogo com o universo das divindades que, por sua vez, podem encontrar-se relacionadas à estrutura da natureza (orixás) ou à sociedade (eguns), definindo, respectivamente, o papel do ser humano na teia cósmica e no grupo social. Dessa forma, podemos identificar um “princípio ancestral” que percola diferentes espaços na teia social desses grupos incluindo,

[...] além dos ancestrais nascidos do homem — os ancestrais históricos — também as divindades e até mesmo o preexistente, pois que os dados de realidade indicam que todos esses seres estão indissolavelmente ligados à explicação do mundo e à organização [sic] da realidade, não obstante as diferenças de substância. (LEITE, 1997, p. 110)

Nesse contexto, a morte desponta como acontecimento marcado por uma série de ritos fúnebres aos quais se vincula uma dupla simbologia: ao mesmo tempo em que

representa transição para outro plano, a morte configura o elo de permanência, correspondendo ao processo de gênese dos ancestrais (LEITE, 1997).

Neste artigo utilizamos, para a análise, os mitos que envolvem as entidades da natureza, os orixás. É justamente por uma dessas narrativas que somos apresentados a uma possível etimologia para a palavra orixá, resultado da contração de Ohun-ti-a-ri-sa, que significa “foi encontrado e reagrupado.” Essa narrativa está em consonância com a concepção dessas divindades apontada por Awolalu e Dopamu (1979 *apud* RIBEIRO, 1996), para quem os orixás são “Emanações do Ser Supremo, dele possuem atributos, qualidades e características e têm por propósito servir à vontade divina no governo do mundo” (p. 61).

Dentre os elementos valorizados na cultura Iorubá, está a palavra em sua manifestação oral (LEITE, 1997), entendida como expressão de um poder divino capaz de provocar ações com resultados imprevisíveis. De acordo com Prandi (2001), originalmente, as narrativas dos orixás compunham um conjunto de textos do domínio oral com caráter divinatório, os odus, visto que “é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida” (PRANDI, 2001, p. 24). Dessa forma, a narrativa descortina as vivências dos antepassados como resposta para as aflições do presente. No Brasil, segundo o autor, ocorreu a paulatina desvinculação dos mitos de sua função oracular; apesar disso, as histórias foram mantidas como substrato para uma série de elementos presentes na ritualística do Candomblé, como nos “atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus [...], no sentido das danças rituais etc” (PRANDI, 2001, p. 19).

As divindades iorubás apresentam características semelhantes aos humanos, inclusive no que se refere ao comportamento sexual. Diferente da representação eurocêntrica, baseada em uma tradição judaico-cristã, não há, na cosmovisão Iorubá, uma dicotomia entre masculino e feminino. A valorização dessas perspectivas corrobora o reconhecimento de outras “cosmogonias e geografias da razão” (RIBEIRO, 2018, p. 22), que contestam o padrão eurocêntrico institucionalizado.

De acordo com Souza (2016), ao invés da relação binária de gênero, encontramos uma distribuição quaternária segmentada em: aborô, iyabá, metá-metá e laí ibalopô. A primeira e a segunda categorias correspondem, respectivamente, aos aspectos masculino e feminino. Já a categoria metá-metá é representada por seres que transitam pelos dois aspectos anteriores. Por fim, a última categoria diz respeito àqueles que se enquadram “para fora e além de qualquer perspectiva sexual e de gênero” (SOUZA, 2016, p. 151).

Entre a serpente e o arco-íris

Culturas espalhadas por diferentes contextos históricos desenvolveram mitos para explicar os diversos fenômenos externos e internos ao homem. A aparição de um feixe multicolorido após enxurradas torrenciais foi um dos fenômenos que despertou a curiosidade e a imaginação dos homens. Segundo a cosmovisão Iorubá, o arco-íris é a manifestação de Oxumarê, divindade relacionada à dinâmica do mundo, ao ciclo de renovações norteador da vida. De acordo com o Babalorixá Cido de Oxum Eyin (2014, p. 94),

Esse orixá domina o dinamismo, o movimento e os ciclos. A energia de Oxumarê está relacionada às dualidades e às impermanências necessárias ao planeta. É preciso que haja dia e noite, sol e chuva, as estações do ano e até mesmo os movimentos de rotação e translação da Terra. As mudanças são necessárias o tempo todo.

Filho de Nanã Burucu, orixá que forneceu a lama para a criação dos seres humanos, Oxumarê é irmão de Omulu. A narrativa ‘Nanã esconde o filho feio e exhibe o filho belo’ conta o tratamento diferenciado que a mãe deu aos dois filhos devido à aparência de cada um deles. Retratado como ‘um rapaz muito bonito e invejado’, cujas “roupas tinham todas as cores do arco-íris e suas joias de ouro e bronze faiscavam de longe” (PRANDI, 2001, p. 226), Oxumarê foi alçado ao céu por sua mãe para que todos pudessem contemplar sua beleza. Em contrapartida, Omulu foi coberto por palha como forma de esconder as feridas sobre seu corpo.

Outros mitos narram diferentes razões para o surgimento do fenômeno. Em um deles, Oxumarê costumava utilizar sua faca de bronze para produzir o arco-íris e, assim, estancar os temporais. Um dia, convocado por Olodumare (Senhor Supremo na tradição iorubá) para curar sua cegueira, Oxumarê foi proibido de retornar à Terra, permanecendo no Orun. A partir desse momento, seu retorno só poderia ser temporário na forma do arco-íris, como está narrado neste trecho de ‘Oxumarê desenha o arco-íris no céu para estancar a chuva’:

Para ter Oxumarê por perto, [Olodumare] determinou que morasse com ele. e que só de vez em quando viesse à Terra em visita, mas só em visita. Enquanto Oxumarê não vem à Terra, todos podem vê-lo no céu com sua faca de bronze, sempre se fazendo no arco-íris para estancar a Chuva. (PRANDI, 2001, p. 224)

Uma terceira narrativa relaciona o fenômeno natural com a morte do orixá. Xangô e Oxumarê iniciam uma batalha por ciúmes de Oxum, o que acaba resultando na morte do Arco-Íris. O pranto de Nanã, sua mãe, comoveu Olodumare, que foi convencido a elevar o corpo de Oxumarê, tornando-o ‘rei dos astros’, vivo no céu.

Geralmente, o arco-íris é considerado um símbolo de ligação. Em seu dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 70, tradução nossa) identificam o arco-íris como “caminho e intermédio entre o acima e o abaixo.” Nesse sentido, esse elemento constitui a ligação entre o mundo dos homens e o mundo divino, ou, na concepção Iorubá, a ponte entre Orun (domínio dos orixás) e Aiyê (terra). O vínculo entre religião e natureza presente no Candomblé também pode ser identificado nessa relação, uma vez que Oxumarê é o responsável por levar a água da Terra para a morada dos orixás, como descreve-se no excerto: “Quando Oxumarê e Xangô foram feitos Orixás, Oxumarê foi encarregado de levar água da Terra para o palácio de Xangô no Orum [...]” (PRANDI, 2001, p. 227).

Contudo, o arco-íris não é o único símbolo atribuído a esse orixá. Segundo Eyin (2014, p. 94), Oxumarê é associado a elementos alongados, como “as palmeiras, o cordão umbilical e a serpente.” Segundo os mitos, esse animal corresponde à parte da natureza de Oxumarê, sendo uma das formas assumidas pelo orixá. Se o arco-íris desponta no céu após a chuva, a transição entre as condições climáticas; a serpente representa a dinâmica das renovações, o animal cuja pele é renovada de tempos em tempos.

Nas narrativas Iorubás, percebemos as diferentes formas de representação de Oxumarê. Além das mudanças entre arco-íris e serpente, quando em forma humana, o orixá flui entre um aspecto masculino e um aspecto feminino, sendo considerado um metá-metá, “tinha a beleza do homem e tinha a beleza da mulher” (PRANDI, 2001, p. 197). Podemos perceber essa dualidade nos termos utilizados como referência ao orixá; por vezes, referem-se a ele com termos masculinos (‘filho’, ‘homem’, ‘rapaz’), outras vezes, é descrito com termos femininos (‘mulher’, ‘ela’). Deve-se ressaltar que a fluidez na forma de tratamento é verificada tanto em narrativas diferentes como também no decorrer de uma mesma narrativa caso exemplificado por essa passagem de ‘Oxumarê usurpa a coroa de sua mãe Nanã’:

Oxumarê era **filho** de Nanã.
 No seu destino estava inscrito que **ele** deveria ser
 seis meses um monstro e seis meses uma linda mulher.
 Aos poucos, a **mulher Oxumarê** revoltou-se com a mãe,
 pois não conseguia nunca uma relação de amor estável.
 Quando estava tudo bem com **ela** e seu amante,
ela virava o monstro e afastava o companheiro (PRANDI, 2001, p. 128, grifo
 nosso).

Além da metamorfose entre ser humano e monstro, a serpente, também verificamos a variação na forma de tratamento. Inicialmente, o trecho o apresenta como ‘filho de Nanã’, utilizando os pronomes masculinos; em seguida, a mudança ocorre (‘a mulher Oxumarê’) e passa a utilizar os pronomes femininos.

Memórias de Bitita e o arco da velha

Segundo Pereira (2019), a produção literária de Carolina Maria de Jesus é caracterizada por um alto teor memorialístico, com lembranças a percolar o conteúdo dos textos. Embora o título da obra analisada, ‘Diário de Bitita’, retome o gênero textual homônimo, a escrita de Carolina expressa rupturas com a estrutura composicional do diário. Os capítulos, entendidos como frações das memórias da narradora, não apresentam elementos como vocativo, datação e despedida (PIMENTEL, 2011), utilizados pelos escritores de diários para, respectivamente, iniciar o registro (os diversos ‘queridos diários’), delimitar o momento sobre o qual está escrevendo e dar por encerradas as sessões de escrita.

Se em ‘Quarto de despejo’ a narradora relata o cotidiano de mulher, negra, pobre e periférica no Brasil dos anos 1950, em luta constante com a mortalha amarela da fome, a dor de não ter com o que alimentar seus filhos e suas desventuras amorosas; em ‘Diário de Bitita’, embarcamos em uma viagem no ‘espaço-tempo’ até a infância da escritora em Sacramento, cidade do interior de Minas Gerais.

Nesse sentido, o distanciamento temporal também marca diferenças com relação ao gênero diário, uma vez que, segundo Pimental (2011), ele é caracterizado pela proximidade entre a vivência da ação e seu registro. Enquanto a narradora mergulha em suas lembranças, podemos identificar a fusão entre a perspectiva da Carolina adulta e as memórias da menina Bitita, formando um amálgama no qual são entrelaçados os horizontes infantis e adultos, marcado pela inserção de reflexões acerca dos acontecimentos narrados.

Nesse processo, torna-se peculiar a maneira como a nomeação e o autorreconhecimento interagem na formação da perspectiva da narradora. Inicialmente, ela identifica-se como Bitita, passando a responder pelo nome Carolina Maria de Jesus após ingressar na escola, como é narrado nesse trecho do diário:

[...] — A senhora está ficando mocinha, tem que aprender a ler e escrever, e não vai ter tempo disponível para mandar porque necessita preparar as lições. Eu gosto de ser obedecida. Está ouvindo-me, dona Carolina Maria de Jesus!
Fiquei furiosa e respondi com insolência:
— O meu nome é Bitita.
— O teu nome é Carolina Maria de Jesus.
Era a primeira vez que eu ouvia pronunciar o meu nome. (JESUS, 2014, p. 127)

Ainda nos primeiros capítulos do livro, Bitita depara-se com um lenhador, um homem que trabalha agindo sobre o ambiente, transformando o mundo que o cerca. Essa imagem vincula-se ao estereótipo de força bruta, fazendo com que a menina expresse seu desejo de ser forte, o que em sua perspectiva significa tornar-se homem: “No mato eu vi um

homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter forças” (JESUS, 2014, p. 16).

Sem ter conhecido o pai, Bitita foi cuidada pela mãe, cercada pelos demais membros da família materna, tema amplamente abordado em diversos capítulos do livro, seja pela admiração por alguns familiares, seja pelos casos de violência doméstica, alcoolismo e racismo vivenciados. Dentre os vários rostos familiares à narradora, seu carinho é fortemente direcionado ao avô, Benedito José da Silva que, nas palavras da neta, “foi o preto mais bonito que já vi até hoje” (JESUS, 2014, p. 13). Embora seja lembrado afetuosamente, o avô também protagonizou atos de violência contra sua esposa, siá Maruca. O motivo da agressão foi a tentativa empreendida pela mulher de conseguir mais dinheiro para as despesas da casa, o que desagradou seu marido.

Também estão presentes no livro outras reflexões acerca do tratamento direcionado às mulheres que, assim como Bitita e sua mãe, eram empregadas domésticas. Além dos casos de violência praticados por parentes ou companheiros, também identificamos relatos de abuso e assédio nos espaços de trabalho. Esses casos estendem-se para os demais membros das famílias das trabalhadoras, especialmente, suas filhas:

Se o patrão espancasse o filho da cozinheira, ela não podia reclamar para não perder o emprego. Mas se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha. O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outros porqueiras que vieram de além-mar. (JESUS, 2014, p. 38).

Gonzales (1984) atenta para as representações da mulher negra na cultura brasileira. Ao lado da figura da ‘mulata’, hipersexualizada no período do Carnaval, a mulher negra também assume a figura cotidiana da empregada, ou, nas palavras da autora, “o outro lado do endeusamento” (GONZALES, 1984, p. 228), “a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (GONZALES, 1984, p. 230). Mulheres que, além da opressão nas casas de seus patrões, vivem a apreensão de ter seus filhos e filhas vitimados pelo racismo.

A violência aliada à repressão provoca em Bitita a vontade de não mais ser mulher, visto que, tornar-se homem representaria o caminho para subverter a dominação sofrida. Ao contar para mãe seu desejo, ela é aconselhada a dormir, pois uma noite de sono provocaria a transformação. Porém, nada acontece e, diante disso, Bitita continua buscando maneiras para transformar-se em homem, recebendo a seguinte resposta:

— Quando você vir o arco-íris, você passa por baixo dele para você virar homem.
— Eu não sei o que é o arco-íris, mamãe!

— É o arco da velha.
— Ah! Sim... (JESUS, 2014, p. 17).

A partir do conselho da mãe, Bitita atribui um aspecto mágico ao arco-íris, conhecido pela menina como ‘arco da velha’, passando a considerá-lo ferramenta que possibilita sua transformação. Recorrente no folclore lusitano e em algumas regiões do Brasil, a expressão ‘arco da velha’ teria sua origem vinculada à forma de ‘corcova’, ‘corcunda’, comum ao arco-íris como também a pessoas mais velhas (RIBEIRO, 2009).

Com a leitura do ‘Diário de Bitita’, percebemos passagens nas quais estão presentes elementos da religiosidade. Algumas personagens da memória da narradora são espíritas, como os patrões de sua mãe, responsáveis por incentivar a entrada de Bitita na escola (fundada, também, por um senhor espírita). Entretanto, a religião com maior menção no livro é o catolicismo, principalmente por metonímia de alguns santos católicos, como a festa de São Benedito e a fé em Santa Luzia. Na narrativa, relata-se, inclusive, a segregação racial presente nos cultos católicos, uma vez que grupos sociais diferentes costumavam frequentar a igreja em horários diferentes:

Aos domingos, os habitantes da cidade eram obrigados a assistir aos ofícios religiosos. As religiões predominantes eram a católica e a espírita. Os católicos eram maioria. Os espíritas minoria. Havia discriminações: os pobres e os pretos assistiam à missa das seis. As madames ricas e casadas assistiam à missa das oito. E as mocinhas assistiam à missa das dez, iam com os namorados. (JESUS, 2017, p. 103)

Embora não ocorra menção a elementos das religiões de matriz africana, como é o caso do Candomblé, ao sobrepor os escritos de Carolina Maria de Jesus e as narrativas iorubás, podemos estabelecer relações, especificamente, relacionadas ao arco-íris. Na tradição Iorubá, esse fenômeno natural é considerado símbolo de Oxumarê. Da mesma forma que o orixá possui uma representação dual, transitando entre um aspecto masculino e outro feminino, ao seu símbolo, o arco-íris, é atribuída a capacidade de transformar a narradora do romance em homem.

Dessa forma, o símbolo de Oxumarê ganha espaço nas memórias de Bitita, representando a possibilidade de a narradora adquirir outra identidade, semelhante ao que ocorre com a divindade. Apesar disso, ao confrontar os ângulos tortuosos da realidade, Bitita questiona suas crenças: “Quando percebi que nem São Benedito, nem o arco-íris, nem as cruzes não faziam eu virar homem, fui me resignando e me conformando: eu deveria ser sempre mulher” (JESUS, 2014, p. 97).

Considerações finais

A abertura para outras lentes através das quais podemos enxergar o mundo

possibilita, entre outros aspectos, questionar visões hegemônicas. No que toca à distinção de gênero, o pensamento judaico-cristão, predominante na sociedade ocidental, restringe as existências ao masculino e ao feminino, porém, o mesmo não é identificado em outras culturas. Na perspectiva Iorubá, o gênero extrapola o homem e a mulher, tipificando outras subjetividades. Nesse sentido, as narrativas míticas emergem como justificativas para essa cosmovisão ao estabelecer correspondências entre o plano dos orixás e o plano da vida dos homens.

Elementos de diferentes discursos religiosos são apresentados na obra de Carolina Maria de Jesus, como a segregação vivida nos templos, as festas populares em homenagem aos santos, além de personagens religiosas, predominantemente espíritas e católicas. Ainda que não mencione diretamente as religiões de matriz africana, é possível verificar um diálogo entre o texto carolineano e as narrativas Iorubás.

A partir da fala de sua mãe, a menina busca, incessantemente, maneiras para alcançar o objetivo de transformar-se em homem. A falha na primeira tentativa faz com que ela passe a atribuir ao arco-íris a capacidade de proporcionar tal realização. O corpo multicolorido de Oxumarê representa a oportunidade para que o desejo se concretize, aproximando a vivência da menina daquela experienciada pelo orixá.

Dentro da cultura Iorubá, a manifestação oral da palavra é considerada aspecto estruturante, uma vez que é capaz de agir sobre o mundo, modificando-o. De forma semelhante, ao descrever o primeiro encontro com Carolina de Jesus, o jornalista Audálio Dantas evidencia a força presente na fala da escritora que, por meio da palavra, confrontava alguns homens que estavam depredando um espaço de lazer infantil. Carolina enfrentava-os dizendo que acrescentaria seus nomes em um diário.

Dessa forma, a escrita apresenta-se como mecanismo pelo qual a escritora materializa a força de seu discurso. Tendo em vista que o arco-íris não permite a transformação, é pela linguagem que Carolina de Jesus, Bitita crescida, subverte a realidade ao utilizar os feixes de Oxumarê como fios para a tessitura de sua obra.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Éditions Robert Laffont S.A.; Éditions Jupiter, 1982.

EYIN, Pai Cido de Oxum. **Okutá: A Pedra Sagrada que Encanta Orixá**. São Paulo: Alfabeto, 2014.

FARIAS, Tom. **Carolina: uma biografia**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Cartografando uma literatura menor: a poética dos resíduos de Carolina Maria de Jesus. **Patrimônio e Cultura**, Assis, v. 2, n. 1, p. 201-223, 2006.

FERNANDEZ, Raffaella (org.). **Carolina Maria de Jesus / Meu sonho é escrever**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, n. 2, p. 223-244, 1984.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, 2014.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, v. 18-19, p.103-118, 1997.

PEREIRA, Deise Quintiliano. Diário de Bitita: a autobiografia ensaística de Carolina Maria de Jesus. Brasília, **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. v. 58, p.1-10, 2019.

PIMENTEL, Carmen. A escrita íntima na internet: do diário ao blog pessoal. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 7., 2011. **Anais do VII Congresso Internacional da Abralín**. Curitiba: Abralín, 2011, p. 728-741.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, João. **Frases feitas**. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil: os Iorubás**. São Paulo: Oduduwa, 1996.

SOUZA, Ellen de Lima. **Experiências de Infâncias com Produções de Culturas no Ilê Axé Omo Oxé Ibá Latam**. 2016. 179 f. [Tese de Doutorado em Educação]. Programa de Pós-graduação em Educação. São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, 2016.

DA MEMÓRIA ANCESTRAL EM ‘O SÉTIMO JURAMENTO’, DE PAULINA CHIZIANE

Victhória Cristhiêne da Silva Nascimento (UFRN)⁶⁸

Tânia Lima (UFRN/ Profartes - UDESC)⁶⁹

“Eu não nasci rodeada de livros, e sim rodeada de palavras”

Conceição Evaristo

Encontrando-se em um espaço de constante reconstrução e restituição, como afirma Francisco Noa, a memória da comunidade africana emerge diariamente, não somente das atividades cotidianas, mas também das produções literárias, as quais celebram a identidade cultural e coletiva do povo por meio da reprodução de memórias modeladas pela dinâmica do indivíduo e de seu passado. Nessa perspectiva, e tendo como ponto de análise a obra ‘O sétimo juramento’, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, veremos como a tradição e a mundivivência se manifestam na narrativa, enaltecendo como a linguagem promove a construção de memórias, e como o passado se torna presente no cotidiano diegético da obra.

O presente artigo propõe trazer como plano principal a reconstrução da memória ancestral na obra ‘O sétimo juramento’, da ‘contadora-escritora’ Paulina Chiziane, que reporta no romance moçambicano um resgate à magia e à mística que compõem a tradição viva das comunidades africanas em suas manifestações culturais. Em meio a um espaço da urbe que segrega e desvaloriza as memórias e costumes, Chiziane ressignifica as raízes constituintes da identidade moçambicana e as enaltece por intermédio da mulher que, como casa do ser e provedora da força e da resistência dos povos, mesmo em um ambiente de opressão que a sentencia ao silêncio, se debruça em um processo de reconhecimento e de autodefinição de si.

Entre as tantas leituras críticas da literatura moçambicana, há uma pluralidade significativa de textos sobre Chiziane, que proporciona aos olhos do leitor auspicioso uma possibilidade de tatear profundamente os terrenos afetivos da narrativa. Nessa travessia, os momentos tecidos no ‘espaço-tempo’ da estória promovem a restituição e a manutenção da

68 Graduanda de letras-lingua portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

E-mail para contato: vcristhiene@gmail.com

69 Professora Permanente do Mestrado Profissional em Artes - Profartes - UFRN/ UDESC e orientadora do presente artigo. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br

tradição por meio do contato com laços de memória dos personagens. Além disso, ao conhecer e compreender a geografia espacial da obra, observa-se que ela é permeada por afetos, os quais ganham ênfase nas manifestações intempestivas da natureza mística dos acontecimentos, enaltecendo as sabenças e trazendo à tona a memória, agente que alimenta a identidade, como afirma Candau (2012, p. 16).

Utilizando uma linguagem simbólica, Chiziane revela, na prosa literária, a assimilação das tradições do colonizador na voracidade do processo colonial. O exemplo máximo disso, na obra, está disposto na postura do personagem David, que coloca as concepções incorporadas e praticadas pelo homem branco acima de suas origens, transformando-o num opressor tal qual os que o oprimiram. Os eventos que ocorrem como personagem no decorrer da narrativa revelam os resultados da subalternação do sujeito negro à presença de um sujeito branco que o aliena, o que serve de gancho para um repensar a identidade, demonstrando que a perda de tradições e de costumes afeta as relações comunitárias e causa a fragmentação e/ou a destruição de complexas organizações culturais.

Francisco Noa, professor pesquisador em literaturas africanas, ao observar os espaços de escrita e os dilemas e reflexos da colonização no pensar das culturas africanas em geral, põe em xeque o ‘fazer literatura’ em um contexto de exclusão, uma vez que o africano, como sujeito continental, ainda está validado sob o olhar mundial (e aqui, tal olhar entende-se como a possível verdade produzida pelo colonizador em seus discursos colonialistas e de opressão) no papel de um outro, do diferente, colocação feita com o intuito de inferiorizar sua conjuntura como indivíduo de ser e de práticas culturais.

No entanto, Noa (2015, p. 79) coloca que “as literaturas africanas encerram, em si, um dilema estruturante, isso é, colocam em questionamento os fundamentos que concorreram para a sua própria constituição,” sendo elas [as literaturas feitas por africanos] a representação de um novo diálogo entre as tradições do durante e do depois da presença colonial em África, enfatizando, em muitas narrativas, os valores da tradição viva, segundo a qual, conhecer o passado serve como base para a promoção de saberes e de continuidades das sabenças do povo, ou como simplesmente afirma Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 209): “o passado se torna presente.”

O sujeito colonizado, híbrido da natureza colonial e da tradição que o formam como ser identitário e pertencente a uma cultura, passa por processos constantes de redefinição de cultura, pois seus espaços de vivência constituem um papel estruturante das experiências:

fruto de diversos processos, o indivíduo abriga em sua memória imagens de sua mundivivência, ou seja, de sua experimentação do espaço e do mundo, de forma que esses ambientes compartilhados de significação atuam como reconstituintes e reconstrutores da memória comunitária.

Homi Bhabha, filósofo indiano e um dos maiores pensadores dos estudos pós-coloniais na contemporaneidade, reconhece em seu livro ‘O local da cultura’ a importância da afirmação das tradições culturais dos povos como meio de resistência às alienações coloniais, além de serem essenciais à recuperação e ao cuidado da memória, por meio das histórias transmitidas. Nesse sentido, o autor citado coloca:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Em ‘O sétimo juramento’, Chiziane abriga tais questões e os reflexos da colonização no pensar das culturas africanas, demonstrando como cada esfera social reage aos efeitos desse processo. Ela utiliza a significação de suas vivências e as de seu povo, para reclamar a necessidade de conhecer o passado em prol de um ‘re-existir’ comum, de forma a garantir a permanência da tradição cultural na contemporaneidade e abarcar o elo espiritual e físico, auxiliando na restituição e no reconhecimento das sabenças populares.

No discurso de Chiziane, a espiritualidade reconecta o homem às suas origens, de forma que ele encontre um equilíbrio metafísico na poética de relações com a humanidade. Aprendemos que ‘os outros somos nós’, e que a essência que emana do coletivo é que sustenta, em verdade, o indivíduo.

Dessa forma, como mulher proveniente de uma tradição que procura preservar e valorizar as mundivivências dos indivíduos, a ‘escritora-contadora’ permeia entre duas partes de uma mesma história: ela que é conhecedora e vivente dos diversos acontecimentos na Moçambique, que lutava por independência, também vislumbrou e participou da reorganização estrutural da sociedade após esse período.

Na obra aqui abordada, a ‘contadora-escritora’ trabalha aspectos como memória, enfatizando a necessidade, principalmente, da memória ancestral, oralidade e misticismo, os quais são imprescindíveis para a manutenção da tradição.

Como bem observa Hampate Bâ (*op. cit.*), a oralidade se faz valiosa para preservar

viva a herança da tradição; ou seja: apesar dos traumas do sujeito colonizado, as tradições de caráter místico e religioso se valem da fidedignidade da transmissão oral, de forma que afeta todos os setores - religiosos e sociais e outros - da comunidade africana e reforça a necessidade de afirmação desse ser de tradição no contexto local. No livro ‘O sétimo juramento’, Chiziane constrói uma narrativa que parte do núcleo familiar e perpassa por tantos outros espaços, a fim de demonstrar a perda dessa tradição oral e da herança mística em várias instâncias da sociedade, de forma a colocar, posteriormente, as consequências dessa negação cultural para a vida de todas as personagens.

A autora expõe, em sua tessitura ficcional, que os acontecimentos do passado são pontos de partida e de chegada para a constituição de fatos que acontecem no presente e interferem no futuro. A memória local é permeada por um tempo extemporâneo que nos convida a lembrar sem jamais esquecer. A narrativa nos apresenta David, homem, filho, marido e pai que, apesar dessas denominações desvaloriza escrachadamente a família e atua em uma empresa como chefe totalitário, esquecendo seu passado como revolucionário e defensor dos direitos trabalhistas, além de negar, de forma veemente, a magia de ancestralidade que o levou até ali.

Nesse sentido, observamos em primeira instância um dos espaços de significação da narrativa que é a fábrica, o mundo da técnica: berço econômico da cidade e meio de vida de muitos dos habitantes, o ambiente é um potencializador de opressões, no qual os trabalhadores exercem suas atividades exaustivamente por um ex-companheiro de luta de libertação africana, o que nos rememora a famosa premissa do educador e escritor Paulo Freire (1983) de que “o sonho do oprimido é se tornar opressor”, que sintetiza a forma de regência de David:

Ativismo de primeira linha. Ódio à classe dominante do antigo sistema. Hoje ele é patrão e sente que vai ser escorraçado do poder tal como fez aos próprios colonos, pelas mesmas ações. Com os mesmos cantos e gritos. Com os mesmos slogans e palavras de ordem. Com a mesma fúria do povo oprimido. (CHIZIANE, 2012, p. 36)

Intimidado pela possibilidade de uma greve entre seus empregados, David começa a embriagar-se em suas memórias como ativista, que estava na mesma posição dos que naquele momento se voltavam contra ele e assim, o personagem segue durante a narrativa: ele transita entre o seu ‘antigo eu’, imerso na tradição do povo e que lutava com eles em busca de direitos e oportunidades, e o seu ‘atual eu’, que se encontra em constantes surtos de identidade ao permear entre a extrema opressão, desmoralização de valores, e a

rememoração de raízes ancestrais, em um movimento cíclico e pendular de memórias. Podemos, portanto, nos valer da colocação de Hall (2005, p. 12), acerca do sujeito fragmentado, “composto, não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas,” o que caracteriza de maneira concisa a figura de David, que não volta à tradição de seu povo, nem consegue ser tão poderoso e dono de si quanto imagina se tornar.

O caráter demonstrado por David aproxima-se da realidade no tocante à busca do personagem por outra realidade para si, na qual ele acaba se afastando de sua essência primeira, de forma que assume um conflito em razão da dualidade que o habita, como é possível verificar no cotidiano diegético da obra no que compete ao tempo da narrativa. Compartilha essa mesma situação psicológica, o protagonista Ralph Singh, do romance ‘Os mímicos’, cujo autor é o trinitário-tobagense Naipaul, que descreve a frustração do colonizado ao ver que, por não conseguir imitar ou chegar ao mesmo ‘nível’ de reconhecimento do homem branco, encontra-se perdido em si próprio:

Eu tentara construir uma personalidade para mim mesmo. Era algo que eu já tinha tentado fazer mais de uma vez, e eu esperava ver a resposta nos olhos dos outros. Agora, no entanto, não sabia mais quem eu era; a ambição tornou-se confusa e depois murchou; e quando dei por mim tinha saudades das certezas que tinha no tempo em que vivia na ilha de Isabella, certezas que eu havia desprezado, rotulando-as de naufrágio (NAIPAUL, 1987, p.23).

Apesar dos diferentes lugares de enunciação, o trecho de Naipaul deixa evidente o desapego e o desprezo do protagonista às tradições em razão de uma possibilidade de ascensão e até de imitação (o que demonstra a crítica velada no título da obra: ‘Os mímicos’) da natureza aparentemente poderosa do branco opressor, assim como o personagem de Chiziane. Dessa maneira conclui-se que David, como sujeito colonizado, passa por uma crise identitária na qual tenta lutar para assimilar a cultura do colonizador e enaltecê-la frente aos seus semelhantes para posicionar-se como poderoso.

A obra de Chiziane aborda diferentes aspectos dos diversos grupos, que constituem as sociedades colonizadas, dentre eles, as mulheres, as quais, além de terem sido violentadas pelos colonizadores, ainda são obrigadas a viverem à sombra do marido, reforçando os valores de uma sociedade extremamente patriarcal que as coloca em uma posição ainda mais subalterna que os homens ou grupos da conjuntura social.

A socióloga indiana Gayatri Spivak, no livro ‘Pode o subalterno falar?’ afirma: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o

sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, p.85), enfatizando a posição da mulher como sujeito subserviente a todas as demais categorias sociais.

Nessa perspectiva, observamos, na obra de Chiziane, inúmeras representações da mulher, cada qual em seu lugar de subalterna, mas que, posteriormente, ganham resiliência e se rebelam contra o sistema de opressões. Em observação ao núcleo familiar, tão presente na ficção de Paulina Chiziane, temos duas figuras que diferem quanto à personalidade, mas tornam-se próximas dadas às situações que enfrentam: Vera, esposa de David; Inês, mãe de David, sogra de Vera e avó dos meninos.

Sendo aquela apresentada, inicialmente, como uma mulher que se encaixa na mesma linha de classificação do marido – fútil. Por esse ângulo, Vera apresenta-se como desrespeitosa quanto às tradições e aparentemente vitoriosa sobre as mulheres de seu próprio povo, por estar em outro patamar financeiro. Observa-se que desde o início da narrativa a personagem, aqui mencionada, apresenta características interna e psicológica semelhantes às do marido, que é de uma personalidade emblemática:

Correm-lhe na mente memórias da infância. [...]Do seu pedestal solta o espírito e deixa a mente vadiar na pobreza que desfila na estrada grande. Como um anjo da guarda, abraça cada alma que passa e sente o desconforto da desigualdade. [...] O que me deu hoje, para me preocupar com os problemas dessa gentilha? censura-se. Nasci da pobreza, mas não tenho a sina da miséria (CHIZIANE, 2012, p. 18).

Se analisarmos mais atentamente, veremos que, mesmo retornando ao seu passado através de imagens da memória, Vera prefere continuar com a velha obsessão de se tornar uma mulher superior às demais, aproximando-se das mulheres brancas e poderosas que estavam no poder das famílias colonialistas.

Na outra margem da narrativa, encontra-se a Vó Inês que, por sua vez, apresenta-se como uma mulher crítica, um pouco menos dura e extremamente ligada às tradições, sendo símbolo do combate aos discursos coloniais. É certo que, por não viver na sombra do medo de algum homem ou das múltiplas esferas sociais, representa a figura sábia, a voz da ancestralidade. O dizer evoca estórias e fábulas. Embala-o. Diz que a vida é como a água, nunca esquece seu caminho. A água vai para o céu, mas volta a cair na terra. Vai para o subterrâneo, mas volta à superfície. A vida é um eterno ir e voltar. O corpo é apenas uma carcaça onde a alma constrói a sua mora. **Depois conta as mais belas histórias de encarnação** (CHIZIANE, 2012, p. 29, grifo nosso).

Percebe-se, até aqui, que Vó Inês atuará como uma ponte que liga o passado e o presente, de forma que auxiliará Clemente na descoberta da sina e do destino, o qual ajudará a família em um momento de máxima tensão, em que o menino se revelará grandioso na forma como lida com a magia, auxiliando o processo de descolonização interna dos entes familiares. Essa revolução causada pela avó no núcleo familiar se mostra necessária para que a família se reconecte à sua tradição e supere as atribulações do passado, a fim de consertar o presente e evitar outras tempestades desse tipo no futuro.

Dessa maneira, podemos assumir a casa como outro espaço de significação da narrativa, por ser palco de inúmeras manifestações do místico na obra, além de ser o lugar em que ocorre o abalo das estruturas sociais, quando se observa que a movimentação das mulheres e das crianças é que salva o homem e também reconstrói as bases familiares no resgate das memórias culturais. Em retomada ao livro já citado de G. Spivak, mas agora sob a ótica da artista e psicóloga portuguesa Grada Kilomba, observa-se que, no capítulo dois do livro 'Memórias da plantação', Grada discute sobre a articulação da mulher subalterna no "regime repressivo do colonialismo e do racismo" (KILOMBA, 2019, p.47). De igual modo, Kilomba observa, também, o quanto parte das mulheres passa a se tornar 'invisibilizada' dentro de um sistema de exploração e repressão.

Não muito distante de tudo isso, Pauline Chiziane no livro 'Sétimo Juramento' descreve, a partir de outro prisma cultural, a exploração do corpo feminino nas fronteiras do continente africano. Vimos que além de Vera e Inês, as personagens Cláudia e Mimi compartilham a submissão da dor como elementos comuns na sociedade patriarcal, apesar das diferenças quanto às suas representações imagéticas na obra, como afirma Chiziane: "No mundo do poder masculino, a mulher é escrava do homem e o homem escravo da sociedade. A existência da mulher é insulto, insignificância" (CHIZIANE, 2012, p. 39).

No entanto, apesar dessa sina quase determinada, as mulheres em 'O sétimo juramento' conseguem, aos poucos, libertarem-se e começam a ganhar voz de empoderamento na narrativa africana, sem estarem subordinadas ao círculo construído pelo legado do patriarcado. Além de trabalhar questões como o patriarcado e o silenciamento feminino, em Moçambique, Paulina Chiziane também traz ao tecido ficcional questões como o lobolo e a poligamia, que é uma prática muito comum nas comunidades africanas. O tema do lobolo e da poligamia é elemento central no livro 'Niketche', de Paulina Chiziane.

O lobolo é uma prática em que a mulher é comprada em um casamento arranjado, o que alimenta a filosofia do patriarcado na reflexão do texto literário. Apesar dessas questões não serem o cerne de nossas análises neste trabalho, não se pode esquecer de tocar, mesmo que de forma resumida, no lobolo, na poligamia e também no aborto que, comumente levanta grandes debates por ser não somente um tabu como também, quando permitido, uma forma de afirmação da mulher quanto ao seu próprio corpo, levando em consideração que lhe concede poder sobre si mesma, sem ser dominada pela vigilância do patriarcado.

No decorrer da narrativa de Chiziane, ao compreender que David envolveu-se no passado com espíritos das trevas para conseguir poder, os quais agora cobram do personagem o preço por suas escolhas e querem sua filha como sacrifício, podemos ver como os elementos da mística africana se articulam na diegese do texto literário, principalmente, quando os vislumbramos a partir do ‘escrevivenciamos’ o caráter que envolve as entidades e as experiências e espaços sensoriais que compõem o imaginário e as vivências místicas que observamos ao apresentar a personagem Inês na apresentação das figuras femininas. A magia chega a ser o pano de fundo e, ao mesmo tempo o fogo central para os acontecimentos da contação de história que, além de ser o motor das atitudes das personagens, é responsável por resgatar a memória e a tradição:

A memória recua. Recorda lendas, fábulas, histórias de feitiçaria. Makhulu Mamba é o nome de um personagem das lendas de terror do universo mítico dos tsongas, que remetem as crianças às noites de delírio e pesadelos. Makhulu Mamba é uma personagem lendária ou real? (CHIZIANE, 2012, p. 139)

Voltando-nos mais uma vez à figura de David, observamos a força com que seu passado retorna, fazendo-o rememorar as práticas ancestrais africanas, em principal ao espírito de Makhulu Mamba, com o qual ele já teve experiências não muito agradáveis. Desse momento em diante, ocorre a separação dialética da magia, que se caracteriza como uma prática benéfica, auxiliando as comunidades a encontrarem respostas e se tornarem sábias pelo caminho mais humilde. A magia também representa o ponto de vista do bem e da feitiçaria que, ao ser utilizada para práticas do mal, causa destruição e representa o lado obscuro da mística.

No livro de Chiziane, quando David e sua família mostram-se devotos católicos em uma tentativa dele apagar seu passado místico, a vida deles torna-se um caos, uma vez que se baseia em mentiras, desestruturando as forças espirituais da família, como esclarece Hampâté Bâ (2010, p.177): “Não nos esqueçamos de que todos os sistemas mágico-

religiosos africanos tendem a preservar ou restabelecer o equilíbrio das forças, do qual depende a harmonia do mundo material e espiritual,” ou seja, somente quando resgatamos as tradições possivelmente perdidas ou esquecidas nos cantos da memória, os acontecimentos tendem a tomar um novo rumo, em busca de harmonia entre nosso ‘mundo real’, físico, e o plano espiritual e mais profundo.

Enquanto David, em sua juventude, preferiu dar ouvidos às vozes das trevas, seu filho Clemente, guiado pela avó que o ajuda a compreender suas visões, além de direcioná-lo ao caminho da boa magia, representa a bondade que há nos rituais de feitiçaria, no que se dispõe a, não apenas salvar sua família, mas também, a resgatar os saberes tradicionais de seu povo:

Quero aprender todos os segredos da magia, do antifeição. Faço-o por mim, por ti, por toda a família.
[...] A magia negra impera. Por todo o lado há crimes rituais, incesto, mutilações, mortes, desespero. Gente de todos os estratos sociais busca alicerces na magia negra, para subir na vida sacrificando os parentes, os amigos e até desconhecidos.
[...] Ser curandeiro é viver coisas do tempo que o vento levou (CHIZIANE, 2012, p. 241).

É válido expressar aqui a diferença abordada por Santos e Przybylski quanto aos rituais praticados por feitiçeiros e por curandeiros:

A imagem do feitiçeiro, diferente do curandeiro ou do xamã, é associada à figura maléfica e como o nome indicia enfeitiça as pessoas a quem deseja, por alguma razão, o mal. Ainda, sob o ponto de vista dos dois teóricos, o feitiçeiro por intermédio do pacto com o diabo obtinha bens materiais e vinganças pessoais, contrariando as leis divinas. O curandeiro ao praticar a sua arte cura a pessoa de algum mal, geralmente utilizando remédios naturais, a relação é apenas entre aquele que cura e o outro que necessita ser curado – o doente.
Já no caso da feitiçaria ela envolve a prática ou celebração de rituais, orações ou cultos com ou sem uso de amuletos ou talismãs, por parte de adeptos do ocultismo com vista à obtenção de resultados, favores ou objetivos que, regra geral, não são da vontade de terceiros. A feitiçaria, então, envolve um elemento a mais – um terceiro ou terceiros, o qual será forçado sem vontade própria.
(SANTOS, PRZYBYLSKI, 2014, p. 38)

Tal diferenciação se faz necessária para explicar melhor a fala de Clemente para com a sua mãe, uma vez que ele, para convê-la, busca demonstrar a bondade envolvida nos rituais de magia sobre os quais ele deseja estudar e se ‘formar como curandeiro’, figura responsável, não somente pela cura no sentido espiritual, mas também do físico, além de abrigar consigo inúmeras sabenças da tradição de seu povo. Além disso, observa-se o caráter atemporal desses saberes, os quais agora estão nas mãos de Clemente e de outros curandeiros, que deverão dar continuidade, por meio da tradição oral e das práticas ritualistas, reavivando a memória coletiva de seu povo:

Vai, todos os espíritos estão contigo. Diz a todos os ímpios o que não gostam de ouvir. Esfrega-lhe pimenta nos olhos e ensina-os a ver o que não sabem ver. Muda o curso das suas vidas e mostra-lhes a razão e a sua face de cão, e de traição. Os bons espíritos lutam pelo homem justo [...] (CHIZIANE, 2012, p.252).

Se nas práticas ritualísticas, as palavras andam e findam em um ciclo particular, observa-se no encerramento da obra de Chiziane a exaltação dessa tradição que emerge das raízes e alcança a vida de todos, reforçando a necessidade de um resgate à memória e às significações de suas projeções, sendo elas essenciais para a reorganização dos povos, principalmente, no tocante aos povos inseridos no discurso pós-colonial.

Em seu momento inicial, o texto apresenta os personagens como figuras fragmentadas e entregues a um discurso colonial que eles, sem perceberem, alimentavam causando-lhes destruição e fragmentação. No entanto, neste momento, aproveito para rememorar um provérbio *swabili* que conheci na tese de Cabaço, que diz ‘*Umoja ni nguvu, utengano nu udhaiju*’, ou simplesmente, “há força na unidade, mas fraqueza na divisão” (CABAÇO, 2007, p.394), o que singulariza a narrativa aqui trabalhada, na qual foi necessária a união de diversas forças para que houvesse o estabelecimento do bem, sintetizado no retorno à espiritualidade e na exaltação da memória coletiva.

REFERÊNCIAS

BÂ, Hampaté. A tradição viva. *In.*: **História geral da África I** - Metodologia e pré-história da África. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

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

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 475p. [Tese de doutorado apresentada ao departamento de antropologia]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Maputo: Sociedade editorial Ndjira, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2005.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NAIPAUL, V. S. **Os mímicos**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A identidade do ‘Outro’ colonizado à luz das reflexões dos estudos pós-coloniais. **Revista Em tempo de histórias**. Brasília, Universidade de Brasília (UNB), nº.20, p.123-135, jan-jul. 2012.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade:** olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Kapulana, 2015.

SANTOS, Cristina Mielczarski dos; PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. Memória e magia em ‘O sétimo juramento’, de Paulina Chiziane. **Revista Contexto**. Vitória, UFES, n. 26, 22-40 p., 2014/2.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** 2.reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2014.



A MEMÓRIA DAS ILHAS EM ALDA ESPÍRITO SANTO & CONCEIÇÃO LIMA

Nathalia Oliveira Silvestre (UFRN)
Tânia Lima (UFRN – Profartes - UDESC)

Como é que faz pra lavar a roupa?
Vai na fonte, vai na fonte
Como é que faz pra raiar o dia?
No horizonte, no horizonte
Este lugar é uma maravilha
Mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
Como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
(LENINE)

São as Ilhas que nos iniciam

As literaturas africanas em Língua Portuguesa nasceram, em sua maioria, como expressão de protesto e de lutas ao sistema colonial. A literatura foi, para os povos africanos, parte de uma formação cultural e territorial, além de instrumento de revolta e de liberdade, assim como uma maneira de expressar e de sentir, de invocar seus ancestrais, não só em nome da sobrevivência, mas também, pela garantia de algum lugar ao sol. Assim como afirma a professora Inocência (2014, p.89) em sua citação, as literaturas africanas nasceram dessa conflitualidade, dessa dualidade entre expressão identitária de um povo e a necessidade de protestar e lutar por sua liberdade, sempre honrando aqueles que deram a vida por sua terra e por seu povo.

Essas manifestações literárias, principalmente a poesia, guardam em si memórias, traços, vozes, cor, luta, gritos, que só essas culturas conseguem expressar por meio dos versos líricos. Dessa maneira, as Ilhas de São Tomé e Príncipe também guardam, em sua identidade literária, esse caráter de conflitudo e é a partir dos traços poéticos insulares que Dona Alda e Conceição Lima nos agradam com seus versos ricos em história, beleza e cultura.

A cartografia territorial de São Tomé e Príncipe lembra uma linha curva no meio do atlântico que não corresponde à potência literária de suas produções insulares. Apesar da imensidão literária na construção de sua própria história, não sabemos ao certo a gênese, ou o que veio antes da chegada dos portugueses às ilhas, uma vez que não existem registros históricos que comprovem se a região era habitada antes da chegada dos colonizadores.

De acordo com Carmen Tindó Secco (1990), alguns historiadores afirmam que no final do século XV, etnias autóctones habitavam ao sul das ilhas, entretanto, os colonizadores haviam ocupado inicialmente apenas o Norte. Com a descoberta das ilhas pelos portugueses, o capitão Álvaro Caminha ficou responsável pelas terras e, com isso,

iniciou-se o processo de povoamento da região. Nos anos seguintes, as ilhas receberam as mais diversas etnias para ‘compor sua nação’, o que gerou uma miscigenação intensa.

Entre os novos habitantes estavam degradados lusos, alguns espanhóis em sua maioria, genoveses, portugueses da Ilha da Madeira, crianças judias separadas dos pais e escravos da Guiné-Bissau, do Gabão, do Benin e do Manicongo. De acordo com Bayer (2012), o espaço insular representava, no imaginário português, o cenário do castigo, por isso destinado aos que viviam à margem da sociedade portuguesa, a exemplo de degradados e de judeus.

Assim como o período colonial brasileiro, São Tomé e Príncipe iniciou sua atividade econômica na cultura da cana-de açúcar. Com a necessidade de mão de obra para trabalhar nos engenhos e plantações de cana, a escravização dos povos negros serviu, de 1500 até o século XIX, como fonte de renda para os cofres da coroa portuguesa. O país também serviu como ponte de apoio comercial aos navios negreiros para comercializar escravos enviados da África para a América. Dessa maneira, como boa parte da economia era alicerçada no mercado negreiro, com o fim da escravidão no Brasil, em 1888, as ilhas passam por grande instabilidade econômica (SECCO, 1999).

Para recuperar a perda econômica pelo fim desse comércio foi introduzido o cultivo de café e de cacau para a exportação. Posteriormente, com a pressão inglesa sobre o fim da escravidão, o país adotou o regime de contrato para substituir tal regime. Conforme Secco (*op. cit.*), os forros, aqueles nascidos no processo de miscigenação, e os portugueses, que compunham a elite do arquipélago, iniciaram o processo de importação de serviços de outras regiões africanas, entre elas colônias portuguesas, para trabalharem nas roças pelo regime de contrato. Os contratados, como eram denominados, eram submetidos a trabalhos exaustivos e baixos salários, o que os colocava em situação análoga à semiescravidão.

A partir do século XX, com os movimentos de valorização do negro, esse regime de mão de obra passou a ser contestado e denunciado por estudantes africanos que viviam em Lisboa e intelectuais africanos das colônias, a exemplo dos participantes da Casa dos Estudantes do Império.

Após 500 anos de dominação, os movimentos pela independência das colônias portuguesas na África ganharam força e, conseqüentemente, surgiu o Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP), um dos principais responsáveis pela negociação da Independência, obtida em 1975, proclamado dia 12 de julho, na Praça do Povo, capital do país. Após a queda do domínio português, o MLSTP assumiu o governo de

São Tomé e Príncipe, com representação presidencial de Manuel Pinto da Costa, eleito pela Assembleia Nacional.

Chão Insular em Alda Espírito Santo

Em um contexto de formação histórica, algumas poetisas como Alda Espírito Santo e Conceição Lima utilizam a matéria insular para subverter a produção literária são tomense. Apesar do distanciamento temporal poético entre elas, ambas preconizam, em sua literatura insular, a influência do colonizador sobre o colonizado nos contextos político, social, histórico e cultural. “O que se agrega na poesia que tem como referencial a ilha de São Tomé (e por extensão a do Príncipe) é a particularização do negro colonizado, uma vez que ele se insere no mundo do trabalho, da dominação e exploração do sistema capitalista” (BAYER, 2012, p. 99).

Alda Espírito Santo (1926-2010) destacou-se por sua poesia de resistência contra os opressores e pelo combate contra o fascismo e o colonialismo português. Participou ativamente da luta pela independência de São Tomé e Príncipe, chegando a ser presa. Já a sua contemporânea, Conceição Lima, escreveu sobre as marcas do colonialismo e da exploração do sistema capitalista ainda vigente no imaginário dos que foram silenciados.

Nesse sentido, Lima, em sua poética líquida, ciente do que ocorreu após o processo de luta libertária, tenta resgatar em sua poesia a memória de São Tomé antes da colonização portuguesa. De acordo com Inocência Mata “[...] é preciso ter presente que o colonialismo é, em última instância, uma situação social.” E o social abrange o político, o histórico, o econômico, o ideológico e o cultural (o estético, o antropológico, enfim).

Assim, quando se fala em literatura, é inevitável falar-se do ideológico e do cultural, sobretudo em África, onde as literaturas nasceram, historicamente, de uma conflitualidade, para protestar contra uma situação de conflito entre duas culturas, a portuguesa e a outra (2014, p. 89). Assim, mesmo após séculos de combate, a luta em nome dos que foram aliados do capital ainda continua. Devido à forte influência da colonização portuguesa nas manifestações culturais, linguísticas e religiosas, temos nesse contexto histórico o que Bernard Mouralis (*apud* Inocência Mata, 2014, p.89) denomina ‘ideologia colonial’.

[...] a ideologia colonial condiciona todo um sistema civilizacional: a sua filosofia, as suas manifestações folclóricas, o seu imaginário, o seu código moral e ético. E é importante notar que é um sistema forjado: quero dizer, não se trata nem da cultura do colonizador nem da cultura do colonizado: é um sistema marginal, porque não é de ninguém, é artificial porque assenta em bases alheias à cultura. [...] E a cultura colonial é a síntese de aspectos culturais com caráter de instrumentalização ideológica; a ideologia colonial utiliza-a para a destruição de uma civilização, a negro-africana, e a distorção da outra, a europeia - isso, no caso do colonialismo europeu em África (MATA, 2014, p. 90).

Não muito longe disso, a literatura foi capaz de resgatar as identidades e memórias silenciadas, além de iniciar o processo de reconstrução da sua própria história. Apesar das inúmeras dificuldades no período colonial, a poesia foi o gênero que mais contribuiu com os primeiros registros literários do país. De acordo com Ferreira (1977), essa poesia era “construída apenas por negros ou mestiços. Esse punhado de poetas balizou a área temática no centro do universo da(s) sua(s) ilha(s) e organizou um signo cuja polissemia é de uma África violentada, inchada de cólera, a esperança feita revolta.” Após a independência e em um novo contexto social, as narrativas poéticas ganham novas perspectivas. A busca pela reconstrução da identidade, da cultura, das línguas e a reescrita da própria história e da memória estão presentes nas obras dos autores desses períodos.

Juntamente com essas temáticas, as construções narrativas são repletas de metáforas que remetem ao imaginário insular, abordando em seus escritos essa essência pertencente ao espaço da ilha. Ao optar por essas construções poéticas semanticometafóricas, valorizando os elementos característicos das ilhas, os autores são-tomenses procuram simbolizar, através da escrita, o resgate e o reconhecimento de suas raízes, valorizando o seu lugar de pertencimento identitário e cultural, além de negar a cultura e influência europeia em sua escrita.

Assim, de acordo com Glissant (2002, p. 22 *apud* CORDEIRO DE OLIVEIRA, 2017, p. 42), “em nossos países, atribulados pela História, quando as histórias das populações enfim se encontram, as obras da natureza se convertem em verdadeiros monumentos históricos.” Ou seja, ao enaltecer os elementos insulares em suas obras literárias, esses autores buscam a ressignificação da história de seu país, que foi contada pelos colonizadores europeus, construindo, assim, uma nova história e reafirmando a identidade de seu povo.

Alda Espírito Santo destacou-se por um tipo de poesia que traduz em verso livre uma luta contra o fascismo e o colonialismo. Ainda nova, mudou-se com a família para o norte de Portugal; tempos depois, iniciou os estudos universitários em Lisboa. Naquela época, fez contatos importantes com diversos escritores e intelectuais, que se tornariam futuros líderes dos movimentos de independência das colônias portuguesas de África.

A casa da poetisa era espaço para abrigar discussões intelectuais, consciência cultural e política, acerca da Política, do assimilacionismo e em defesa do povo africano que vivia sob a tutela da exploração econômica pelo sistema colonial. “Foi no convívio com esses jovens intelectuais, que fizeram a diferença na história de Portugal e das colônias portuguesas de África, numa altura em que a palavra podia ser um petardo demolidor do sistema, que Alda Espírito Santo encontrou na literatura um veículo de contestação” (MATA, 2009, p.261).

Nessa mesma época, Alda também frequentava com assiduidade a Casa dos Estudantes do Império. Alguns anos depois, abandonou o curso universitário, por motivações políticas e financeiras, retornando para São Tomé e Príncipe onde atua como professora e jornalista. Com a independência de São Tomé e Príncipe, pela qual lutou ativamente, em 1975, passou a ocupar altos cargos no governo são-tomense, como Ministra da Educação e Cultura, Ministra da Informação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária Geral da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe. Dona Alda morreu aos 82 anos, em Luanda, por complicações de saúde.

Quando se adentra o livro ‘É nosso o solo sagrado da terra’ (1978), de Alda Espírito Santo, percebe-se, no poema ‘Ilha nua’, o quanto a palavra traduz perigo em um ambiente de exploração sob a tutela do sistema colonial. A tessitura do poético em Alda nos remete ao momento colonial de São Tomé e Príncipe, quando a poetisa utiliza a voz insular para comparar a vastidão da ilha com a vastidão dos sonhos são-tomenses: “Mar azul das ilhas perdidas na conjuntura dos séculos/vegetação densa no horizonte imenso dos nossos sonhos/verdura, oceano, calor tropical, gritando a sede imensa do salgado mar.” Na movência das águas insulares, Alda Espírito Santo, com sua voz insular, anuncia, nas águas da memória, destinos sem planuras:

Ilha Nua

Coqueiros e palmares da Terra Natal
 Mar azul das ilhas perdidas na conjuntura dos séculos
 Vegetação densa no horizonte imenso dos nossos sonhos.
 Verdura, oceano, calor tropical
 Gritando a sede imensa do salgado mar
 No deserto paradoxal das praias humanas
 Sedentas de espaço e devida
 Nos cantos amargos do ossobô
 Anunciando o cair das chuvas
 Varrendo de rijo a terra calcinada
 Saturada do calor ardente
 Mas faminta da irradiação humana
 Ilhas paradoxais do Sul do Sará
 Os desertos humanos clamam
 Na floresta virgem
 Dos teus destinos sem planuras...
 (ESPÍRITO SANTO, 1978, p.21).

Ainda no verso ‘Mar azul das ilhas perdidas na conjuntura dos séculos’, a poeta utiliza o contexto geográfico insular para retomar a questão da colonização portuguesa no país. Essas ilhas perdidas na conjuntura dos séculos também remetem ao apagamento cultural causado pelos portugueses e como os são-tomenses foram perdendo, ao longo dos tempos, o legado identitário.

Se olharmos, atentamente, as ilhas ficaram, de fato, perdidas e isoladas não apenas a partir da distância cartográfica, mas sobretudo, a partir da maior distância social que assombrava São Tomé e Príncipe, a grande desigualdade econômica. O povo insular almejava e sonhava com a independência do colonizador que, além de escravizar, dominava a terra, o comércio, a economia e a identidade. O colonizador não explorou apenas os corpos dos contratados, mas principalmente, a essência do povo.

No entanto, havia anseios de encontrar saídas do sistema repressor, sonhos que acalentavam o sentimento rebelde, o pensamento libertário. Pode-se observar no verso: “Vegetação densa no horizonte imenso dos nossos sonhos,” a poetisa retratando que, apesar das dificuldades apontadas ao longo da história colonial, havia também uma esperança em reconquistar o lugar do povo são-tomense na história da África.

Em sintonia com tudo isso, Alda Espírito Santo utiliza a poesia de vocábulos densos, brutais e violentos, para representar a chegada do colonizador à ilha. Com maestria crítica, ela não suaviza nem o lado bucólico da paisagem: “No deserto paradoxal das praias humanas.” Entre a ideologia e a cultura, as praias se veem repletas de vegetação e frutos, no entanto, após a chegada do homem branco, a natureza passa a ser desértica de vida, de liberdade e transforma-se em uma opressora paisagem humana e sem humanidade de fato: “Os desertos humanos clamam/Na floresta virgem/Dos teus destinos sem planuras.”

A Memória de Micondó em Conceição Lima

A poetisa e jornalista Conceição Lima, nascida na ilha de Santana, em São Tomé, no arquipélago de São Tomé Príncipe, pertence ao momento de uma literatura pós-independência. O interesse pela poesia começou ainda criança, influenciada por seu pai, que compunha canções para alegrar sua mãe. Ainda jovem, despede-se de sua cidade para estudar no Liceu de São Tomé e Príncipe. Na juventude, muda-se para estudar jornalismo em Portugal. Trabalhou como jornalista da *British Broadcasting Corporation* (BBC) em Londres.

Ao regressar a São Tomé e Príncipe, ocupou cargos em imprensa, rádio e televisão, onde exerceu cargos de chefia e direção. Apesar de sua longa carreira jornalística, a poesia sempre ocupou um espaço na sua vida. Desde então, publicou dezenas de poemas em jornais, revistas e antologias em diversos países, além de ser autora de vários livros, entre eles ‘O Útero da casa’ (2004); ‘A Dolorosa Raiz de Micondó’ (2006); ‘O país de Akendenguê’ (2011); ‘Quando Florirem salambás no teto do pico’ (2015).

A poesia apresentada em ‘A Dolorosa Raiz de Micondó’ é de veemente imersão na história das ilhas e do continente africano. Concomitantemente ao período pós-independência, a obra convida o leitor a redescobrir as origens e os fatos históricos, através

da representação lírica em meio a uma ancestralidade memorialista. A poetisa sugere, na linha do verso, as consequências do sistema colonial no período histórico do pós-independência. A poética é repleta de um arcabouço semântico que remete à paisagem natural de São Tomé e Príncipe, como a plantação local, os canaviais, os coqueirais e o universo das ilhas, simbolizando o mar, as ondas, o arquipélago e a costa. No poema, Conceição Lima reconfigura o passado com um olhar crítico que se estende ao presente e ao futuro.

A Outra Paisagem

Da lisa extensão dos areais.
 Da altiva ondulação dos coqueirais
 Do infindo aroma do pomar
 Do azul tão azul do mar
 Das cintilações da luz do poente
 Do ágil sono da semente
 De tudo isto e do mais
 a redonda lua, orquídeas mil, os canaviais —
 de maravilhas tais
 falareis vós.
 Eu direi dos coágulos que mineram
 a fibra da paisagem
 do jazigo nos pilares da Cidade
 e das palavras mortas, assassinadas
 que sem cessar porém renascem
 na impura voz do meu povo.
 (LIMA, 2006, P.56).

Em ‘A outra passagem’, Conceição nos imerge na lírica de versos curtos da ilha-poética de São Tomé e Príncipe, com um vocabulário que nos sugere o universo das ilhas, como ‘extensão dos areais’, ‘ondulação dos coqueirais’, ‘aroma do pomar’, ‘azul do mar’, ‘cintilações da luz do poente’.

Além da própria disposição dos versos livres que acompanha a liberdade dos tempos, por outro lado, o vai e vem das águas do mar nas ilhas traz de volta o eterno retorno de uma paisagem densa que vem coagulada pelo trauma da colonização. O poema é uma clara referência à memória das águas insulares e do que restou da colonização portuguesa, referindo-se à ilha como um ‘jazigo nos pilares da cidade’. A poetisa utiliza a descrição da paisagem da ilha para recriar a ambientação de uma paisagem antes da chegada dos predadores da natureza e da alma humana. “Da lisa extensão dos areais/Da altiva ondulação dos coqueirais/Do infindo aroma do pomar/Do azul tão azul do mar.”

A partir da décima primeira estrofe, temos uma ruptura nessa descrição da memória insular antes da invasão. A partir desse ponto, a autora sinaliza um cenário insular violento, sangrento e de destruição ecológica. A chegada de um sistema opressor adentra o coração da ilha e inicia o processo de destruição da paisagem e da cultura local africana. “Eu direi dos coágulos que mineram a fibra da paisagem/[...] e das palavras mortas, assassinadas, que

cessar porém renascem na impura voz do meu povo.”

Ultimar

Estudar África e suas literaturas é sempre um imenso e gratificante desafio. É descobrir, redescobrir e se identificar com textos tão próximos de nossas vivências, histórias e origens. Dona Alda e Conceição Lima realizam esse resgate das origens africanas em suas poesias, conseguindo capturar os mais ínfimos detalhes de toda uma cultura e protestar contra aqueles que lhes tiraram a liberdade.

Como Mata afirma (2014, p.89), as literaturas em África nasceram, historicamente, de uma conflitualidade entre sua cultura e a cultura do outro, do colonizador. Logo, apesar do distanciamento temporal, Alda e Conceição Lima protestam, por meio de suas escritas, o resgate das origens das ilhas, emergindo no espaço insular modificado pelo homem branco e nos apresentando em suas poesias os impactos historicoculturais ocasionados pela violência portuguesa.

Dona Alda, que participou ativamente na luta pela independência da ilha, canta em seus poemas o grito de libertação do colonizador, denuncia as violências sofridas pelo seu povo e os impactos negativos dessa interferência no espaço insular. Por outro lado, Conceição Lima, contemporânea de Alda, reflete sobre o impacto do colonizador, mas principalmente, sobre o espaço da ilha antes da chegada do branco. Assim, em suas poesias de denúncia, essas mulheres de mãos corrosivas e versos líricos e afetivos retratam o espaço insular de São Tomé e Príncipe, demonstrando a importância de suas vozes nas literaturas africanas de língua portuguesa, uma vez que ainda são pouco representadas nos espaços das literaturas e no mercado editorial.

REFERÊNCIAS

- BAYER, Adriana Elisabete. **Poesia Sãotomense: geografias em dispersão**. Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil. 2012. 205 f. [Tese de Doutorado em Teoria da Literatura]. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012.
- CORDEIRO DE OLIVEIRA, Carlos André. Sobre cidades-ilhas: literatura e mediações estéticas. Recife, **Encontros de Vista**. ano 1, n. 19, p. 39-47, 2017.
- ESPÍRITO SANTO, Alda do. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983
- LIMA, Conceição. A dolorosa raiz do micondó. [S. l.]: Lexonics, 2012. 78 p.
- LUCIA TINDÓ SECCO, Carmen. Três vozes guerreiras femininas de São Tomé e Príncipe: D. Alda, Manuela Margarido, Conceição Lima. In: MATA, Inocência. **Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: Estudos sobre São Tomé e Príncipe**. Campinas: Pontes, 2018. p. 281-299.

MATA, Inocência. **O texto colonial:** uma questão estéticoideológica. (Des)colonização na literatura portuguesa contemporânea: breve antologia de textos literários e ensaísticos com atividades, Brno, p. 89-93, 2014. Disponível em: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/130521>>. Acesso em: 5 nov. 2020.

MATA, Inocência. Uma tão singular figura. **Via Atlântica**, n. 16, p. 259-264, 24 dez. 2009.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. [Org.]. **Antologia do mar na poesia africana no século XX:** Moçambique. Rio: UFRJ/UERJ, 1999. vol. 3.



LITERATURA, INSULARIDADE E EMIGRAÇÃO EM CABO VERDE

Geni Brito (UNILAB)
Simone Caputo Gomes (USP)
Tânia Lima (UFRN)

“Pensar a condição de ilhéu é também refletir sobre partidas e chegadas.”
(SALÚSTIO, 2017, p. 21)

Desde os tempos antigos, os espaços ilhéus sempre despertaram curiosidade nas pessoas que, através de contadores de histórias, de relatos de viajantes aventureiros, imaginavam os mais fantásticos e misteriosos acontecimentos. Dentre essas ilhas, destacamos aqui, Cabo Verde, como sendo um objeto frequente de estudo, por possuir particularidades próprias que o diferencia dos demais países de língua portuguesa. Uma questão recorrente e conhecida é a insularidade como fator identitário do povo cabo verdiano, que se manifesta tanto na música, como na poesia, ora na pintura ora na literatura.

A questão da insularidade revela-se como uma das vertentes temáticas mais presentes no percurso cultural identitário do povo e da literatura cabo-verdianos. Para Elsa Rodrigues dos Santos,

A insularidade nasce do relacionamento do sujeito com o espaço das ilhas, ou seja, do sentimento de solidão, de nostalgia que o cabo-verdiano experimenta face ao isolamento e os limites da fronteira líquida que o separa do mundo, criando no ilhéu um estado de angústia e ansiedade. (SANTOS, 1989, p. 59).

Considerada além de um conceito físico (DELGADO, 2009, p. 168), a insularidade constitui-se como núcleo fundador ideológico de uma estética poética (LABAN, 1986, p. 96). Conforme destaca Manuel Veiga, durante o longo caminhar de sua história, os cabo-verdianos tiveram por companheira inseparável uma insularidade ‘madrasta’ que se manifesta através de fatores geográficos, climáticos, antropológicos, sociais, econômicos e políticos (VEIGA, 1998, p. 9). Os sentimentos do sujeito insular são reflexos do seu consciente, de sua vivência íntima e coletiva dentro de um espaço e de um tempo. Nesse contexto, o fator geográfico e climático do arquipélago e o confronto do sujeito com o mar marcam a ‘sentimentalidade e a maneira de estar’ do cabo-verdiano (SANTOS, 1989, p. 61).

Esse sentimento de solidão e de nostalgia que o cabo-verdiano experimenta face ao isolamento imposto pelo mar que separa as ilhas do arquipélago do resto do mundo, provoca no ilhéu um estado de angústia e de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes além-mar. Para o povo dessas ilhas, o mar está em tudo. É o que sugere o próprio Jorge

Barbosa, em seu ‘Poema do Mar’, publicado em 1941, no livro de poesia intitulado ‘Ambiente’:

O Mar! Dentro de nós todos,
No canto da Morna,
No corpo das raparigas morenas,
Nas coxas ágeis das pretas,
No desejo da viagem que fica em sonhos de
Muita gente!
Este convite de toda a hora
Que o Mar nos faz para a evasão!
Este desespero de querer partir
E ter que ficar!
(BARBOSA, 1941, p. 30)

O mar mencionado na poesia de Jorge Barbosa é um símbolo que evoca uma das características mais marcantes da sociedade e da cultura cabo-verdiana: a insularidade que, numa primeira instância, conforme Maria Teresa Salgado (2009, p. 164), “pode ser apreendida a partir do isolamento geográfico e existencial experimentado pelo ilhéu, da solidão daí decorrente, que encontra ecos e desdobramentos na humana condição em qualquer parte do globo.”

Pertencente ao oceano Atlântico e próximo à Costa Africana, Cabo Verde é um dos estados africanos de língua portuguesa que “compartilha com outras nações do continente uma característica insular” (PITA, 2017, p. 71), que marca a realidade cabo-verdiana na sua globalidade. Nesse sentido, Fernando Cristóvão (2005, p. 373) pontua que:

A escala do continente a que pertence Cabo Verde, tal como outros países insulares, apresenta significativa individualidade geográfica, onde cada ilha é um pequeno microcosmo. Desabitadas aquando do seu achamento, as ilhas foram modeladas por cinco séculos de colonização portuguesa que gerou paisagens humanas originais, onde se reflete o efeito de uma luta constante e tenaz com a natureza saeliana.

Devido ao seu posicionamento estratégico, em relação a outras nações do continente africano, “Cabo Verde apresenta características específicas e privilegiadas, na rota da circulação marítima, no âmbito do projeto de expansão europeia e na escala de navegação, entre o continente africano, asiático, europeu e americano” (SEMEDO, 2016, p. 3).

Vale ressaltar que Cabo Verde despertou particular interesse da Coroa portuguesa devido à sua posição geoestratégica próxima à Costa Africana (as ilhas de Cabo Verde situam-se na margem do sul do Oceano Atlântico, a aproximadamente 600 km da costa da África Ocidental), durante muito tempo, as ilhas serviram como entreposto de escravizados retirados da África e enviados, posteriormente, para a América do Sul, constituindo, muito cedo, uma população mestiça. Formou-se, logo, uma comunidade composta por várias

tribos, com grande variedade étnica, surgindo o que Manuel Ferreira (1972) chamou de ‘terra trazida’.

Conceituada como fator geográfico, a noção de insularidade está diretamente relacionada com a definição de ilha e, conseqüentemente, desta com o ilhéu. Definida como “trecho de terra rodeada de água por todos os lados” (FERREIRA, 2010, p. 408) “terra menos extensa que os continentes de forma sustentável nas águas de um oceano, de um mar, de um lago ou de um fluxo” (ROBERT, 1977, p. 541) ou, ainda, “aquilo que está isolado” (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2011); nessa acepção, o isolamento é uma das expressões possíveis da insularidade que aporta conseqüências nas questões econômicas, sociais e culturais.

O tema da insularidade é também recorrente nos estudos relacionados à história e à economia, à literatura e à cultura, sendo aplicado em diferentes contextos e territórios, incluindo aqueles que são geralmente classificados na categoria de espaços continentais. O francês Jean-Luc Bonniol salienta o fato de que “*l’insularité est toujours relative*” (1998, p. 87)⁷⁰. Isso não significa ser um conceito vago, mal definido, mesmo se “*les îles offrent une palette inépuisable de cas particuliers*”⁷¹ (1998, p. 73).

Conforme Henriques (2009, p. 13-14), as certezas categóricas e definitivas sobre as ilhas e a condição insular estão associadas a conceitos negativos, como isolamento e solidão, separação e afastamento, fechamento e aprisionamento. Entretanto, essa visão nem sempre corresponde à realidade, uma vez que o sentimento insular varia de pessoa para pessoa, segundo realidades e contextos geográficos. Nesse caso, é importante conhecer os valores e projetos individuais e coletivos de um território insular, o modo de vida do povo e suas condições sociais.

O termo ‘insularidade’ no arquipélago de Cabo Verde, em um primeiro momento, está relacionado à geografia física das ilhas, assim como às limitações que as atingem, uma vez que “o desenvolvimento destas depende de fatores geográficos, sejam humanos ou físicos; daí justifica-se uma abordagem dos aspectos geográficos de Cabo Verde para dar a conhecer, em parte, a realidade cabo-verdiana” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 12).

Um dos elementos ilustrativos da insularidade cabo-verdiana que apresenta grande relevância para a população local é o isolamento geográfico das ilhas, a distância entre elas. E, embora possuindo atributos especiais que as distinguem dos ambientes não insulares em certas características, “a questão insular propicia reflexos na fauna, na flora e nas atividades

70 A insularidade é sempre relativa (tradução nossa).

71 As ilhas oferecem uma gama inesgotável de casos (tradução nossa).

humanas, o que resulta em ecossistemas frágeis e vulnerabilidade política e social dos habitantes das ilhas” (DOS SANTOS, 2011, p. 58).

Subjetivamente e no contexto cabo-verdiano, a insularidade é uma percepção do espaço telúrico, da ‘terra-mãe’ e da consciência de uma identidade, “resultado da luta e dos desafios nascidos do chão das ilhas” (VEIGA, 1998, p. 9). Muitas vezes, essa insularidade está imbricada no sentimento desejoso de evasão, no conhecido dilema do querer ‘bipartido’, do ‘ter que partir querendo ficar’ e ‘ter de ficar querendo partir’, cujos traços ganham forma e conteúdo no confronto e reencontro “da água com a terra, do homem com o mar” (VEIGA, 1998, p. 9).

Conforme Elsa dos Santos (1989), a insularidade no contexto cabo-verdiano tem sua origem, desde o processo de povoamento, quando o negro africano “lançado no espaço insular e obrigado a adotar a cultura e a língua do colonizador sofre [...] um desenraizamento” (SANTOS, 1989, p. 62). Ao mesmo tempo em que essa autora questiona a sentimentalidade insular cabo-verdiana, ela a justifica, nestes termos:

[...] a crioulação que conferiu ao cabo-verdiano a identidade, não o tornará, ao mesmo tempo, num exilado, numa ilha dentro de outra ilha? Exilado em relação à língua e à cultura que lhe é imposta em que sua própria língua de berço é proibida na escola oficial, exilado, portanto, pelo não reconhecimento da parte da autoridade portuguesa da sua cultura? (SANTOS, 1989, p. 62-63).

É importante ressaltar que o uso da língua cabo-verdiana – o crioulo - foi severamente proibido pelas estruturas coloniais, nos diferentes meios de socialização, começando pelas escolas, nas quais os professores eram obrigados a dar aulas em língua portuguesa e, conseqüentemente, os alunos eram proibidos de falar em sua língua nativa, dando espaço para o que se chamou de ‘contenção’ que, de forma direta, contribuiu com a ‘agudização da insularidade’, sentida e manifestada nas líricas e na prosa de ficção cabo-verdiana.

Assim, desde a época colonial, no espaço geográfico das ilhas, a insularidade surge como sentimento existencial, de solidão, de nostalgia e de injustiça, que o ilhéu experimenta face à prisão. O cabo-verdiano não se conforma com os problemas sociais que deve suportar e dos quais é vítima. A imagem do isolamento e da tragédia de uma pequena ilha sempre em confronto com o mar, “agiganta no ilhéu os sonhos, agudiza a saudade do desconhecido e do longe, sobretudo, na alma do poeta” (SANTOS, 1989, p. 61) ou dos vários poetas e das suas “relações de amor com o cenário que eles percorrem” (SALÚSTIO, 1998, p. 35).

A escritora Dina Salústio afirma que “a literatura cabo-verdiana revela o cabo-verdiano a ele próprio, que só se compreende na insularidade” (SALÚSTIO, 1998, p. 42).

Esta dá origem a outras representações temáticas como “o medo, a insegurança, a fragilidade, a saudade, sentimentos que acompanham o ilhéu, muitas vezes, limitado pelos mares, pelos medos e pelos mitos” (SALÚSTIO, 1998, p. 42).

A questão da insularidade e da relação desta com a identidade do cabo-verdiano vai mais além dos quilômetros e do isolamento físico que separa as ilhas das fronteiras terrestres com outras nações. O sentimento de insularidade cabo-verdiana como isolamento é o resultado das adversidades que as ilhas protagonizaram desde o período colonial (quando foram duramente exploradas). Mesmo após sua independência em 1975, essas adversidades não cessaram por não haver uma preparação que proporcionasse uma autonomia confortável e promissora para os habitantes do arquipélago.

Para essa situação, Dina Salústio aponta a ‘viagem’ como solução, e questiona: “que outro destino para as ilhas, para o ilhéu?” (SALÚSTIO, 1998, p. 40). A partir desse contexto, surgem as razões que motivam o cabo-verdiano a deixar sua terra, sua ilha, em busca de melhor qualidade de vida, em outros territórios, impulsionando a emigração, tão presente e intensa na vida do cabo-verdiano.

Para além do contexto histórico, social, cultural e político que a insularidade gera aos habitantes da ilha, ela além de enriquecer a literatura cabo-verdiana, contribui com a afirmação da identidade do ilhéu, seja regional ou nacional. Para os cabo-verdianos que emigraram para diferentes zonas continentais, sua relação com a terra natal, com seu ambiente insular, nem sempre se perde ou se deteriora; pelo contrário, é reforçada pelos laços culturais que os unem.

A insularidade, de modo geral, provoca emoções contraditórias em seus diferentes atores, uma vez que está associada à ideia de vulnerabilidade, fraqueza, dependência. Porém, apesar de engendrar sentimentos de isolamento e fragilidade, não deixa de potencializar, igualmente, situações e oportunidades que, devidamente aproveitadas, podem servir de eixos para promover o desenvolvimento econômico, social e cultural dessas nações insulares.

Justificada pela grande concentração de recursos naturais numa reduzida superfície, a insularidade apresenta elevados níveis de vantagens comparativas, como o mar e suas temperaturas elevadas, durante todo o ano, os recursos geológicos, as águas termais tão solicitadas para a prática do turismo, os recursos biológicos, com sua vegetação exuberante e singular (palmeiras, coqueiros, mangais) e uma fauna diversa, com suas aves marinhas, além dos recursos culturais (música, dança, gastronomia, cultos religiosos, costumes, folclore e outros) que, em muitos casos, podem ser vestígios de civilizações passadas. Acrescentam-se a esses elementos a imaginação e a utopia que as ilhas proporcionam aos seus visitantes,

“dando-lhes a sensação de segurança e orientação, a ilusão de estar-se perante um mundo completo e, ao mesmo tempo, complexo” (DOS SANTOS, 2011, p. 279-280).

A contrapartida do que se chama de insularidade como isolamento, em Cabo Verde, é o fenômeno da emigração, que representa um dos traços marcantes da identidade cabo-verdiana, como também um dos traços fundamentais na evolução econômica do arquipélago. As dificuldades enfrentadas pelos cabo-verdianos, desde as condições climáticas das ilhas agrícolas, com seus sucessivos períodos de secas e fome, à pouca oferta de trabalho, dão causa à emigração, “fenômeno que marcou e marca de forma estrutural a história da formação social cabo-verdiana” (FURTADO, 2013).

Na pesquisa intitulada “Mulheres imigrantes em Portugal: vivência e percursos migratórios das mães solteiras cabo-verdianas” (2011), a pesquisadora Carla Suzana Silva Lopes, nos aponta que:

A história da emigração cabo-verdiana é relativamente longa. Ela faz parte da própria história do povo cabo-verdiano. Gois menciona (2006, p. 23), que ‘pode afirmar-se que o cabo-verdiano já nasceu (e) migrante’, ou, dito de outro modo, que a emigração é um dos fenômenos mais antigos e estáveis da sociedade cabo-verdiana, antecedendo em muitas décadas a independência do país, que ocorreu em 1975. Neste sentido, Cabo Verde é um exemplo, talvez único, de um Estado que nasce já ‘transnacionalizado’. Como salienta Lobo (2007, p. 171) na vida de qualquer cabo-verdiano é inevitável a ideia de emigração (LOPES, 2011, p. 30).

A emigração cabo-verdiana remonta o século XVII e início do século XVIII, quando o mar era o meio principal e privilegiado para os que deixavam as ilhas. As primeiras emigrações tinham como destino os Estados Unidos, onde os ilhéus eram recrutados para trabalharem nos baleeiros. Com as prolongadas crises de seca e fome que assolaram o arquipélago por longos anos, ocasionando centenas de mortes, os cabo-verdianos se viram forçados a emigrar para trabalharem nas ‘roças de São Tomé e Príncipe’.

Em 1924, foi criada, nos Estados Unidos, a ‘Lei das Quotas’, que limitava a entrada de estrangeiros em território norteamericano. Com essa medida, houve uma emigração em massa para países da América Latina, como Brasil e Argentina, e para diferentes países da África Ocidental, como Senegal e Angola, respectivamente, formando outra ‘diáspora’ cabo-verdiana (SPÍNOLA, 2004; QUERIDO, 2011). Além de um deslocamento físico e territorial, também houve um movimento de deslocamento identitário, cultural, político, social e ideológico. De acordo com Antônio Carreira (1983, p. 99), o maior êxodo da história do arquipélago em todos os tempos se deu nos anos de 1964, 1968 e 1969, com uma saída significativa de cabo-verdianos das ilhas.

Devido às crises cíclicas de fome ocorrida nos anos 1930, 1940 e 1950 do século XX, assim como a falta de trabalho nas ilhas de Cabo Verde, houve uma emigração forçada de

milhares de cabo-verdianos, sozinhos ou em família, para pesados trabalhos braçais nas roças de café e cacau nas ilhas de São Tomé e Príncipe (QUERIDO, 2011, p. 82-83).

Após a Segunda Guerra Mundial, fugindo da fome e da miséria que assolavam as ilhas, uma nova onda de emigrantes procurou os países europeus, como França, Holanda, Luxemburgo, Bélgica e Portugal, com destaque o país lusitano (52,9%) que formou, após os Estados Unidos, a segunda maior comunidade de cabo-verdianos da diáspora. Conforme João Lopes Filho, a Europa não constituía um destino tradicional dos emigrantes cabo-verdianos, mas devido às devastações da II Guerra, que deixaram alguns países europeus desprovidos de mão-de-obra para sua reconstrução, as correntes migratórias foram alteradas com o objetivo de suprir as necessidades desses países (LOPES FILHO, 2010, p. 135).

Desse fluxo migratório, assim como desse momento de trânsito e de entrelaçamento de valores, surgem novos sujeitos, reformados ou remoldados, que reproduzem seus valores crioulos em terras estrangeiras, em um novo território, significando:

Um Cabo Verde fora do lugar, permitindo que 'identidades cabo-verdianas' sejam reconstruídas em um novo espaço que não é o seu território de origem, que pertence a outros Estados, mas efetivamente apropriados e reapropriados quotidianamente pelos imigrantes cabo-verdianos e sua descendência, como um 'chão' cabo-verdiano (SAINT-MAURICE, 1997).

No contexto das sociedades africanas, o conceito de território não se limita apenas aos espaços físicos e geográficos, mas é, sobretudo, o portador de uma história mítica que liga povos, tradições culturais e ancestralidade. Cabo Verde é o exemplo concreto dessa identidade que ultrapassa as fronteiras, os territórios, uma vez que o cabo-verdiano é obrigado a reconstruir suas ilhas e a si mesmo nos novos territórios de acolhimento.

É nesse contexto que Cláudio Alves Furtado (2013, p. 4) afirma que “o território comporta uma dimensão cultural e religiosa indiscutível que a colonização, pela sua expropriação, laicizou e, por via disso, buscou formas de legitimar a ocupação e a reclamação do direito de propriedade.” Assim, no contexto do continente africano pré-colonial:

O território define-se por isso, pela relação que sustenta com a história, e que se exprime não só na presença dos espíritos dos antepassados, mas pela acumulação de sinais e de marcadores, uns criados pela natureza e reinterpretados pelos homens, os outros provindos do imaginário do indivíduo e da sua sociedade. Um homem define a sua identidade por meio de alguns suportes: primeiro pelo facto de pertencer a uma família, a qual está integrada num clã, numa comunidade, numa nação. Esta aparente dependência do indivíduo e da família em relação às unidades superiores, não deve, contudo, enganar-nos: é a soma das pequenas identidades que autoriza a construção global da identidade, a qual está historicamente ligada a um território (CASTRO, 2004, p. 5).

Do ponto de vista histórico, a ocupação das ilhas de Cabo Verde constitui, a um só tempo, primeiro, um processo de construção de um território (considerando esse território

como processo de historicização do espaço físico e simbólico); segundo, um processo de desterritorialização, ou seja, o abandono forçado do território natal, implicando aqui, tanto os escravizados africanos como os europeus, alguns considerados degredados, que foram expropriados dos seus territórios de origem e, por último, um processo de reterritorialização que, para Deleuze (DELEUZE; GUATTARI, 1992), significa a construção de um novo território (enquanto espaço geográfico) e a reconstrução de si próprio em um novo território (FURTADO, 2013, p. 5). O autor citado acrescenta, ainda, que:

Esse triplo processo de desterritorialização, territorialização e reterritorialização é um fator de construção de uma identidade de fronteira na justa medida em que impulsiona a necessidade de invenção de uma tradição identitária que deve estar permanentemente ritualizada e reatualizada em espaços físicos, identitários e étnicos extremamente fluidos (FURTADO, 2013, p. 5-6).

Esses processos são concomitantes e indissociáveis, de modo que a emigração geográfica interfere na identidade humana. Tanto o nomadismo como a prática do deslocamento geográfico geram discussões em torno da identidade e das mudanças que os indivíduos sofrem quando migram, sobretudo, em suas posições sociais, chegando mesmo a desenvolver, em muitos casos, crises existenciais.

Por isso, consideramos as palavras de João Lopes, que aborda a emigração cabo-verdiana nesses termos: “a emigração está enraizada na própria origem e na formação da sociedade cabo-verdiana, fazendo mesmo parte do seu imaginário, pois está também presente na tradição oral, na música, na literatura, como característica marcante desse povo” (LOPES FILHO, 2010, p. 135).

Frente aos fatores que compõem a identidade cultural cabo-verdiana, entende-se que esta foi construída a partir da combinação de elementos socioculturais de características africanas e de traços europeus. Do encontro direto entre essas duas culturas resultou um processo de aculturação mútua: “uma europeização dos africanos, bem como uma africanização dos europeus” (SEIBERTH, 2014, p. 41), dando origem a uma sociedade crioula, com suas manifestações culturais próprias, suas realizações materiais e simbólicas.

As manifestações culturais cabo-verdianas surgiram a partir de um esforço de sobrevivência e convivência entre europeus e africanos que, frente às dificuldades encontradas no arquipélago, “misturaram-se, étnica e culturalmente, originando, assim, um povo com uma personalidade e identidade definida, fruto de um trabalho lento de cinco séculos de aculturação” (RAMOS, 2009, p. 34). Assim como os reflexos do colonialismo português são visíveis nas ilhas cabo-verdianas, desde os séculos XV e XVI, as marcas das culturas africanas e europeias são perfeitamente reconhecíveis nessa sociedade insular crioula.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **La Poétique de L'espace**. Paris: PUF, 1957.
- BARBOSA, Jorge. Poema do Mar. *In: Ambiente*. Poemas. 1ª ed. 1941.
- BONNIOL Jean-Luc. Le métier à métisser, *In: Tropiques métisses: Mémoires et Cultures de Guadalupe, Guyane, Martinique, Réunion*. Paris: Éditions e la Réunion des musées nationaux, 1998.
- CARREIRA, Antônio, **Cabo Verde: Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)**. 2. ed. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1983.
- CASTRO, Henrique. **Território e Identidade**. O desmantelamento da terra africana e a construção de Angola colonial (c.1872-c-1926). Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, p. 100, 2004.
- CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Dicionário Temático da Lusofonia**. Lisboa: Textos Editores. p. 975, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Lisboa: Presença, 1992.
- DELGADO, Carlos Alberto. **Crioulos de Base Portuguesa como factores de identidades em África: O caso de Cabo Verde**. [Tese de Doutoramento]. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2009.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto: Porto-Editora, 2015.
- DOS SANTOS, Luciano. As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas. **Revista Rascunhos Culturais**. v. 2, n. 4, dez. 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa**, 8ª Edição. Curitiba: Positivo, 2010.
- FERREIRA, Manuel, **Terra Trazida**. Lisboa. Plátano, 1972.
- FURTADO, Cláudio. Dilemas étnico-identitários num território fluido. *In: São Leopoldo, Revista Ciências Sociais*. UNISINOS. v. 49, n.1. abr.2013.
- HENRIQUES, E. Distância e Conexão. **Insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia**. Angra do Heroísmo. Lisboa: Instituto Açoriano de Cultura e Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, 2009. p.174.
- LABAN, Michel. Revolta e resignação na ficção de dois escritores claridosos: Baltasar Lopes e Manuel Lopes. *In: Simpósio Internacional sobre Cultura e Literatura Cabo-verdiana*. Ministério da Cultura. Mindelo, 1986.
- LOPES, Carla Suzana Silva. **Mulheres Imigrantes em Portugal: Vivências e Percursos Migratórios das Mães Solteiras Cabo-Verdianas**. [Dissertação de Mestrado do Curso de Sociologia]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- LOPES FILHO, João. Mestiçagem, emigração e mudança em Cabo Verde. *In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: USP, 2010.
- OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. Imagens Poético-Pictóricas da Emigração em Cabo Verde. João Pessoa, **Graphos**, v. 12, n. 2, p.151-160, dez.2010.

PITA, André Laender. A insularidade cabo-verdiana além da questão geográfica e a emigração como consequência representada na arte. *In: Conjuntura Internacional*, v. 14, n.1, abr. 2017.

QUERIDO, Jorge Ferreira. **Um demorado olhar sobre Cabo Verde**: o país, sua gênese, seu percurso, suas certezas e ambiguidades. Lisboa: Chiado, 2011.

RAMOS, Manuel A. **Conflitos de Identidade em Cabo Verde**: análises dos casos de Santiago e São Vicente. [Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos]. Porto: Universidade do Porto, 2009.

ROBERT, MICRO. **Dictionnaire du Français Primordial**. S.N.L. Le Robert. 1971.

SAINT-MAURICE, A. **Identidades reconstituídas**: cabo-verdianos em Portugal. Oeiras: Celta, 1997.

SALGADO, Maria Teresa. O conto cabo-verdiano hoje: narração, memória e ironia. *In: Belo Horizonte, Scripta*, v. 13, n. 25, p. 163-171, 2º. sem. 2009.

SALÚSTIO, Dina. Cabo Verde tem duas línguas - o crioulo e a língua portuguesa. *In: A Condição de Ilhéu*. Coleção Estudos e Documentos - 22. Universidade Católica Portuguesa, p. 21, 2017.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na Literatura Cabo-Verdiana. *In: VEIGA, Manuel (org.). Cabo-Verde*. Insularidade e Literatura. Paris: Éditions Karthala, 1998.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. **As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana**. Lisboa: Caminho, 1989.

SEIBERTH, Gerhard. Crioulização em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias. *In: Revista Afro-Ásia*, 49, 2014.

SEMEDO, José Maria. **A Especificidade de um Estado Insular e diasporizado**. Estado Nação e os desafios da integração regional: o caso de Cabo Verde. Disponível em: <http://portal.unesco.org/shs/fr/files/10991/11840743421j_semedo.pdf/j_semedo.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2016.

SPÍNOLA, Danny. **Evocações**. Volume I: Uma coletânea de textos apontamentos reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. 'Estudos e Ensaios', 2004.

VEIGA, Manuel, **Cabo Verde**: Insularidade e Literatura. Paris: Karthala, 1998.

ESCRITURAS ANDAM EM CÍRCULOS: À VOLTA DO TEU PESCOÇO

Thayane Morais⁷²
Tânia Lima⁷³

A dicção do texto literário de autoria feminina africana pode ser entendida como um trabalho que proporciona a revisão dos papéis sociais. Isso porque a produção do texto ficcional, que toma forma a partir das experiências cotidianas, tem o potencial de desnudar aquilo que foge ao olhar desatento ao provocar reflexões em torno até mesmo daquilo que parece banal e efêmero. No cenário da literatura contemporânea, a produção de escrituras construídas sob o signo do trânsito geográfico e cultural é cada vez mais numerosa e traz consigo a reflexão acerca das formas diversas de constituição do sujeito em nosso tempo.

Nesse contexto, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama a atenção para o que fica nas entrelinhas dos discursos do silenciamento. A produção literária da nigeriana faz parte de uma lista de escritoras africanas consagradas, não só na Nigéria ou nos países africanos, mas mundo afora. Adichie conta, atualmente, com traduções de todos os seus livros em vários idiomas, considerando, também, que a crítica acadêmica a respeito da dicção feminina da autora nigeriana vem aumentando substancialmente.

Em ‘A coisa a volta do teu pescoço’ (2012), se observa o agrupamento de narrativas ancoradas na lida diária dos sujeitos nigerianos juntamente com as construções que priorizam a experiência de transitar não apenas entre cartografias, mas principalmente o exercício de saber que é pertencente à diáspora entre culturas.

Em travessia pelo legado de uma escritura diaspórica, é possível identificar nos contos de Adichie a inscrição do dia a dia em mulheres e homens africanos, nigerianos, que compartilham as complexidades subjetivas e as conjunturas mais diversas. Ancorada na percepção de elementos culturais que se reconstroem pela ação crítica dos sujeitos, a composição estética dos contos também aponta para a possibilidade de transformação do pensar humano na sociedade.

O uso da linguagem como militância feminista é elaborado através do recurso da ironia, o que se observa pela presença laboriosa dos recursos estéticos na articulação dos elementos ficcionais. O processo de criação de Adichie traduz um tipo de revolta com as palavras no registro irônico que está visível nas camadas da linguagem dicionarizada.

72 Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFRN) onde defendeu dissertação de mestrado sobre Chimamanda Adichie com orientação da profa. Tania Lima.

73 Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Editora da Revista de arte Mangles & Letras. Professora Permanente do Mestrado Profissional em Artes UFRN/UDESC

Nas histórias que dão escopo à arte de contar, apontamos o uso criativo de ferramentas literárias consagradas pela tradição oral ao lado de uma estética narrativa que contempla o experimentalismo. No exercício da escritura, a autora citada mistura vários gêneros literários como quem escreve com missangas os segredos que perfazem a tessitura verbal. Percebemos com isso que o conto, a crônica, o diário, a matéria ensaística, o assunto do blog, tudo isso gera um contra discurso que demarca um estilo próprio que faz da escritora nigeriana uma obra de arte.

No prelúdio do livro ‘A coisa à volta do teu pescoço’ (2012), destaca-se a ligação intrínseca das personagens principais, inseridas no ambiente da casa, no espaço da rua, nas cartografias transnacionais, não-lugares da hipermodernidade. O conto é criado como um roteiro cinematográfico onde as cenas abismais movimentam-se ao redor de um cotidiano recortado pelo tempo, recordado pela memória. No traço descritivo da narrativas, personagem e espaço misturam-se não somente em uma demonstração do apego emocional, o que acontece em alguns casos exemplificados no conto ‘Fantasmas’ em que se percebe uma necessidade inevitável de materializar aquilo que é íntimo de determinado protagonista, recriando cenas nítidas do campo psicológico.

No conto ‘Fantasmas’, o clima e a paisagem local são solicitados a todo instante em meio aos relatos pessoais de James Nwoye. A narrativa, que chama atenção também pelo manejo da espiritualidade e das crenças locais, acontece em um epílogo bastante característico da Nigéria e também dos demais países que compõem a região subsaariana do continente, como aponta a personagem: “Estamos quase em março, mas a época do harmatão ainda por cá está: os ventos secos, a eletricidade estática nas minhas roupas, a poeira fina nas pestanas”⁷⁴ (ADICHIE, 2012, p. 65).

No enlaço da ‘contação’, com um tipo de narrativa em primeira pessoa, são os elementos naturais que encabeçam a descrição do estado psicológico de Nwoye. O encontro com o velho amigo Ikenna Okoro, antigo professor do campus de Nsukka, faz ressurgir assuntos difíceis de tocar na carne do verbo. Como falar, por exemplo, sobre as consequências da guerra civil no círculo universitário? Muitas perguntas sem respostas foram abafadas pelo tempo, mas que emergem na dolorosa tarefa de cuidar das feridas não cicatrizadas. No decorrer dos diálogos travados pelas personagens, um clima constrangedor se estabelece diante da possibilidade de Okoro ter se recusado a lutar, quando Nsukka foi invadida. Depois de uma colocação um tanto embaraçosa, James Nwoye diz:

74 Harmatão, como é referenciado “o vento seco e frio, carregado de uma areia muito fina, que sopra do deserto do Saara sobre as savanas, os cerrados e as florestas da África Ocidental”, disponível no glossário Em O mundo se despedaça (2009).

Eu não queria que Ikenna interpretasse mal a minha intenção e perguntei-me se deveria pedir-lhe desculpa. Um redemoinho de poeira estava a levantar-se do outro lado da estrada. Os pinheiros sibilantes acima de nós balouçavam e o vento soltava as folhas secas das árvores mais distantes (ADICHIE, 2012, p. 71).

A construção que vemos no texto citado anteriormente faz parte de um estilo de Chimamanda Adichie que se apresenta poético no trato com o lado imagético do conto. As reflexões íntimas diretas são suspensas em nome da descrição de um estado geral do ambiente que, no fim das contas, atua como uma colocação indireta dos próprios sentimentos daquelas personagens. A descrição do espaço que aparece em meio ao momento de tensão entre Nwoye e Okoro esboça o estado de braveza da personagem principal que, internamente, vê-se tomada por um turbilhão de sentimentos chegando de forma inesperada e com a potencialidade de um redemoinho acaba por modificar rapidamente a paisagem inteira ao redor do espaço criado.

No pensamento de James Nwoye, o passado produz tantos ruídos quanto os pinheiros inquietos. O vento tem a força de movimentar tudo aquilo que está em repouso. Símbolo da instabilidade e da inconstância, o vento torna visíveis ‘as folhas secas das árvores mais distantes’ da memória do narrador/personagem, fazendo com que ele visite as recordações suscitadas pelo sopro do instante, pelo encontro com o velho amigo que ele acreditava estar morto. O excerto descreve um cenário natural comum nos meses do harmatã ao mesmo tempo em que caracteriza sentimentos e sensações do referido personagem.

Na escritura de Adichie, a exemplo do que acontece no conto ‘Fantasmas’ em relação à paisagem, os materiais artísticos dos antepassados nigerianos também se transformam em artifícios metafóricos. Os artefatos históricos, ou a réplica destes, indicam questões particulares das personagens como se percebe no uso de metáfora em momentos importantes da narrativa de Nkem, exemplificado no conto ‘Imitação’. No início do conto mencionado, as particularidades de uma réplica são apresentadas como características do espírito curioso da personagem central, uma vez que ela tenta imaginar as histórias ao redor do objeto original.

Ao olhar mais atentamente para a máscara de Benim, a personagem é acometida pela apatia que a obra de arte transmite, como indica o trecho apresentado a seguir:

Nkem passa a mão pelo metal arredondado do nariz da máscara de Benim. Uma das melhores imitações, dissera Obiora quando a tinha comprado, alguns anos antes [...].

Nkem pega na máscara e encosta o seu rosto a ela; ela é fria, pesada, sem vida. No entanto, quando Obiora fala sobre ela – e sobre todos os outros objetos – faz com que pareçam respirar, possuir calor (ADICHIE, 2012, p. 32).

A imitação da obra de arte estabelece uma relação com as inseguranças e desilusões de Nkem com o casamento e a ausência do marido. A personagem principal demonstra entender a vida de casada da mesma maneira com que encara as réplicas trazidas por Obiora, pondo em destaque a falsidade de ambas. Por mais parecidas que sejam as réplicas, não passam de imitações esvaziadas de sentido, são peças decorativas, diferentes dos artefatos reais, aqueles que detêm significado e história. A frieza e o peso sentidos por Nkem ao tocar a máscara, estão também presentes em suas reflexões ao pensar no relacionamento com o marido. Ela própria se assemelha a um objeto decorativo à espera de Obiora na casa suburbana do casal, nos Estados Unidos. Assim como as peças de arte, Nkem e sua casa voltam a ‘possuir calor’ com a chegada do esposo nos poucos meses em que este convive de fato com a família.

Nas páginas iniciais de ‘Imitação’, as inferências de Nkem a respeito dos objetos de arte revelam os sentimentos conflitantes sobre sua vida enquanto imigrante, submissa às escolhas do marido e diante de um casamento que julgava estar em desacordo com suas expectativas sobre como deve ser a relação do casal. Esse contexto intensificou-se de modo que a ansiedade pela chegada de uma nova peça se confunde com o retorno de Obiora, na ânsia de imaginar aquilo que as imitações não podiam oferecer.

Pergunta-se o que ele trará na próxima semana; passou a sentir expectativa perante a chegada das peças de arte, poder tocar-lhes, imaginar os originais, imaginar as vidas por detrás deles. Na próxima semana, quando os seus filhos disserem mais uma vez ‘Papá’ a alguém real, não a uma voz ao telefone; quando ela acordar à noite e ouvir rressonar a seu lado; quando vir outra toalha usada no quarto de banho (ADICHIE, 2012, p. 33).

Ao final da narrativa, quando Nkem é impelida a abandonar o lugar de espectadora da própria vida, e toma a decisão de mudar a dinâmica de seu casamento, um original é adquirido pela família. Esse fato marca a mudança de comportamento da personagem e a adoção do que ela acredita ser uma decisão verdadeiramente sua, além de reafirmar a relação metafórica das obras com a vida da personagem: “Depois do jantar, Nkem senta-se na cama e examina a cabeça de Ife em bronze que Obiora disse ser, de fato, latão. É colorida, de tamanho natural, com um turbante. É o primeiro original que Obiora compra” (ADICHIE, 2012, p. 45).

Para percebermos os tipos de composições dos contos de Adichie, devemos refletir sobre a própria constituição do gênero literário escolhido por ela. O gênero conto, como aponta Ítalo Ogliari (2012, p. 63), passou por diversas reformulações desde a sua concretização na forma escrita, em tempos modernos, até o momento contemporâneo. O trabalho criativo com a linguagem e as escolhas estéticas da escritora nigeriana parecem estar

comprometidos com o que Ogliari (2012, p. 61) afirma ser o papel do gênero conto por excelência, o “simples ato de reunir as pessoas e de contar algo: do simples ato de contar histórias.” Uma das características mais expressivas desse gênero literário, na atualidade, está exatamente na diversidade que a sua forma permite, uma vez que a escrita do conto está fortemente ligada à maleabilidade da contação de história que já nasce próxima da espiritualidade ancestral.

Segundo Ogliari, tal gênero pode ser encarado pelo viés moderno em uma modalização mais rígida, como postulada por Edgar Poe ou Anton Tchekhov, ou visto pela volatilidade de um gênero textual que se molda a partir da necessidade narrativa, o que abre as portas para a experimentação no ato de contar. Esse último ponto é o que encontramos na análise dos contos produzidos por Adichie.

Dito isso, entendemos que as histórias curtas apresentadas em ‘A coisa à volta do teu pescoço’ (2012) são coerentes com a visão contemporânea do conto, uma vez que não tem seu conteúdo limitado a uma fórmula específica do gênero. O conto nasce, então, daquilo que pulsa na vida cotidiana, tendo como resultado a brevidade da prosa literária. A fim de perceber como se desenvolve a expressividade literária nos contos de Adichie, é importante atentar para os elementos estruturais que costuram as narrativas e que demonstram um peso significativo na composição das histórias em sua totalidade.

O conto, por ser uma ficção curta, está comprometido com um momento específico de uma narração particular ou coletiva, de modo que o detalhamento, a construção de imagens minuciosas sobre o espaço narrativo, ou mesmo o perfil psicológico de determinada personagem, proporcionem ao enredo o aprofundamento necessário em tempo reduzido.

As cabanas tinham todas telhados de colmo. Nomes como Baboon Lodge e Porcupine Place estavam pintados à mão ao lado das portas de madeira que davam para caminhos empedrados, e as janelas eram deixadas abertas para os hóspedes acordarem com o restolhar das folhas de jacarandás e a rebentação ritmada e calmante das ondas do mar. No tabuleiro de verguinha havia uma seleção de chás especiais (ADICHIE, 2012, p. 103).

A exemplo disso, no fragmento apresentado anteriormente, retira-se das linhas iniciais de ‘Jumping monkey hill’ uma pequena descrição da instância turística que resume, de forma significativa, o ambiente aconchegante. Ao longo da contação da história, todo o conforto e tranquilidade serão questionados em profundidade pela personagem Ujunwa. Em poucas palavras, tem-se um panorama que dará suporte a uma das principais críticas de Ujunwa: a rotulação daquilo que é, ou não, ‘genuinamente’ africano.

Mesmo diante dos dados pormenorizados dessa descrição inicial, o rumo que o conto tomará ainda é incerto. Como afirma Ricardo Piglia, em ‘Formas breves’: “Parece

impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo” (2004, p.97), necessitando, assim, de um elemento estruturante que entrelace todos os pontos do enredo que começa a ser construído. Nesse ponto, evidenciamos a composição orquestrada pela memória como um recurso que possibilita a ruptura temporal, estratégia bastante utilizada por Adichie para dividir as seções no interior do conto. Essa partição abre caminho para a inserção de novos elementos narrativos que asseguram a concatenação de ideias e o aprofundamento temático.

Em ‘Jumping monkey hill’, a própria memória é a matéria prima de Ujunwa, que utiliza as lembranças pessoais, em uma relação metalinguística, para dar corpo ao conto que produz. Nesse caso, as divisões marcam as passagens entre os acontecimentos no tempo presente, aquilo que acontece no decorrer da semana da oficina de escrita literária:

Depois do pequeno-almoço, Ujunwa telefonou à mãe e falou-lhe da estância turística e de Isabel e ficou satisfeita quando a mãe se riu. Depois de desligar, sentou-se em frente do portátil e pensou há quanto tempo sua mãe não se ria. Ficou ali sentada durante muito tempo, a deslocar o rato de um lado para o outro, tentando decidir se daria à sua personagem um nome vulgar, como Chioma, ou algo exótico, como Ibari (ADICHIE, 2012, p. 108).

E as lembranças da personagem, transfiguradas de forma ficcional: “Chioma vive com a sua mãe em Lagos. Tem uma licenciatura em Economia pela Universidade de Nsukka, terminou recentemente o seu Serviço Nacional da Juventude [...]” (ADICHIE, 2012, p. 108). Em um primeiro momento, a relação entre as ações da personagem no presente e a história que ela escreve para a oficina não transparece.

De fato, as reflexões de Ujunwa a respeito do teor de sua escrita levam exatamente na direção contrária à ideia de uma ficção baseada em acontecimentos pessoais: “– Vais escrever sobre o teu pai? – perguntou o queniano, e Ujunwa respondeu com um NÃO enfático, porque nunca tinha acreditado na ficção como terapia” (ADICHIE, 2012, p. 111).

Nessa travessia, a discussão sobre as motivações da escrita se amplia no exercício de contar a verdade invencionada. O que Ujunwa desenvolve como contista não versará acerca de uma experiência própria. Tal expectativa é desfeita ao final, quando ela mesma revela que o enredo é, na verdade, ficção fabricada a partir das memórias. No conto ‘A historiadora obstinada’, a narrativa se inicia de forma fragmentada, mas sem grandes lacunas.

A escritora vai tecendo um tipo de narrativa que prima pela forma linear de contar as lembranças de Nwamgba. No conto em questão, não se identifica a quebra no tocante às idas e vindas ao tempo presente, passado e futuro. Contudo, a exceção da reviravolta narrativa que interrompe o episódio do leito de morte de Nwamgba para adentrar em

acontecimentos futuros da vida de Grace.⁷⁵

Tudo o que queria era ver Afamefuna antes de ir ter com os antepassados [...]. Nwamgba ouviu o ranger da sua porta a abrir-se e ali estava Afamefuna, a sua neta que tinha vindo sozinha de Onicha, porque já não conseguia dormir há dias, o seu espírito inquieto impelia-a para casa (ADICHIE, 2012, p. 221).

Esse tipo de construção na arte da contar interrompe a narração no tempo presente e retoma no encerramento do conto uma espécie de lembrança que retrata os momentos derradeiros da primeira personagem, vistos agora pela perspectiva de sua neta: “Mas naquele dia em que se sentou junto à cama de sua avó à luz evanescente do fim da tarde, Grace não estava a contemplar o seu futuro. Simplesmente tinha na sua mão a da sua avó, a palma áspera de anos a fazer potes de barro” (ADICHIE, 2012, p. 224).

No tecido temporal que abarca acontecimentos importantes da vida de Nwamgba, desde o primeiro encontro com o futuro marido até o último momento com Grace, diferente do sucedido em ‘Jumping monkey hill’, a partição das seções não é feita pela inserção de memórias, mas por um avanço no tempo, como se pode ver ao fim de uma subdivisão, quando do nascimento de Anikwenwa, filho de Nwamgba: “[...] e meses depois lá estava ela em cima de um monte de folhas de bananeira acabadas de lavar por trás da sua cubata, a fazer força e a puxar até o bebé deslizar para fora” (ADICHIE, 2012, p. 208) e no início da seguinte, em que este já é retratado como uma criança desenvolvida:

Chamaram-lhe Anikwenwa: o deus da terra, Ani, tinha-lhes finalmente concedido um filho. Era escuro e robusto e tinha a curiosidade alegre de Obierika. Obierika levava-o a colher ervas medicinais, a ir buscar barro para a olaria de Nwamgba, a torcer trepadeiras de inhame na horta (ADICHIE, 2012, p. 209).

Desse modo, se apresenta uma elipse temporal a cada seção, o que permite à escritora agregar um montante de características e fatos sobre Nwamgba e sua família em poucas páginas, sem que haja lacunas imensas na história, dando a impressão de que, terminada a leitura do conto, se conhece a fundo a vida de cada personagem. A cisão do tempo narrativo justifica a passagem do tempo cronológico. Com isso, além de desenvolver uma função circunstancial na dicção ficcional, a divisão justifica a organização da narrativa que conta com um grande número de personagens e uma teia de relatos em narrativas secundárias semelhantes às que se encontram no gênero romanesco.

Com um tipo de prosa breve, quem conta encolhe o dizer como quem nomeia em micronarrativa a estruturação da menor história do mundo. No ciclo da memória individual

75 Esta personagem no conto é também nomeada Afamefuna. Mas, a título de não confundir o leitor, ao longo a análise, foi feito o uso do nome Grace, salvo os fragmentos da obra que indicam o segundo nome, aquele de origem Igbo dado a ela por sua Avó.

das personagens centrais, as possibilidades oferecidas pela quebra, pausa ou corte temporal proporcionam no texto de Adichie o resgate da densidade necessária à temática. Nesse sentido, um bom exemplo é o conto ‘Imitação’, citado nas páginas iniciais deste trabalho, cujos limites nas subdivisões da prosa poética são orquestrados pelas averiguações acerca do passado de Nkem. Para a inserção de detalhes relevantes na trama, a construção da personagem no tempo presente vem quase sempre inacabada. Como uma fenda no meio do conto, a trama vem sempre sincopada. Percebe-se em Adichie uma recorrência na arte de contar que se apropria dos vestígios memorialistas bem como do uso pertinente da quebra espacial e temporal na estrutura formal da prosa.

Na primeira seção, têm-se a descrição de Nkem em sua casa nos Estados Unidos:

Nkem está a olhar fixamente para os olhos esbugalhados e em bico da máscara de Benim por cima da lareira da sala quando fica a saber da namorada do seu marido. – Ela é muito nova. Vinte e um anos por aí – está a dizer ao telefone a sua amiga Ijemamaka (ADICHIE, 2012, p. 29).

Na segunda seção, se conhece claramente os acontecimentos que levaram a personagem a esse país: “Ela estava grávida quando veio pela primeira vez para a América com Obiora. A casa que Obiora arrendou e mais tarde viria a comprar cheirava a fresco, como chá verde, e o acesso curto até a garagem estava atapetado com cascalho” (ADICHIE, 2012, p. 31). Ao longo de toda narrativa, avistamos o movimento que revela, inclusive, as motivações que impeliram Nkem a ser ‘amante’ de homens casados. Além disso, transparece o peso psicológico em torno da imagem de ‘mulher bem-sucedida’ em seu meio sociocultural.

Dadas as reflexões acerca da memória e do jogo temporal como elementos fundamentais aos contos citados, é relevante marcar o teor psicológico dos contos, posto que o narrador assume o ponto de vista das personagens centrais, dispondo todo o enredo a partir das reflexões e questionamentos feitos por elas. Há aqui uma composição que aborda dois elementos estéticos distintos, mas numa intenção de complementariedade. De um lado, as temáticas, os fios condutores das histórias apontam para um realismo que pretende tornar objeto de discussão as problemáticas sociais e culturais da Nigéria e dos Estados Unidos; de outro lado, essa concepção estética que impõe objetividade ao texto literário é desconstruída pela escolha da voz narrativa.

A subjetividade que confere a proposição psicológica está interligada ao grau de impacto que as demandas socioculturais surtem na vida das mulheres e homens apresentados de maneira particularizada, tudo isso narrado em terceira pessoa. Dessa maneira, o narrador está imerso na intimidade da personagem, narrando os fatos de forma interna, algo que se

espera da narração em primeira pessoa, posto que a centralidade reside, entendemos, nos sentimentos e ações das protagonistas diante das demandas externas. Como se pode ver em ‘A historiadora obstinada’, no tocante à imposição imperialista e religiosa ocidental na vida de Nwamgba e Grace. Esse tema presente no cotidiano dos sujeitos africanos é discutido por meio da reação de Nwamgba sobre a conservação dos preceitos culturais:

Ficou deitada na cama a respirar com dificuldade, enquanto Anikwenwa lhe suplicava que se deixasse batizar e que recebesse a extrema-unção para ele poder fazer-lhe um funeral cristão, porque ele não poderia participar numa cerimónia pagã. Nwamgba disse-lhe que se ele se atrevesse a trazer alguém para esfregar um óleo imundo nela, ela esbofetearia essa pessoa com as suas últimas forças (ADICHIE, 2012, p. 221).

Ou mesmo, por intermédio da surpresa de Grace ao descobrir que ela e sua família eram consideradas ‘selvagens’ aos olhos da administração inglesa:

Grace pousou a pasta da escola, dentro da qual estava o seu livro de estudo com um capítulo intitulado ‘A Pacificação das Tribos Primitivas do Sul da Nigéria’ [...]. Foi Grace quem leu sobre estes selvagens, intrigada pelos seus costumes curiosos e sem sentido, não os relacionando consigo própria [...] (ADICHIE, 2012, p. 221).

O que se obtém através dos relatos feminino é uma fabulação que salta da vida e se transforma em algo inédito nas páginas do conto. As impressões acerca das mulheres e das coisas traduzem as vicissitudes de se perceber o ser feminino como sujeito do espaço que habita. Nesses contos, muito mais do que contar, a voz ‘contadeira’ em terceira pessoa transporta aquele que lê para a história privada das personagens aqui apresentadas. O ser silenciado começa a ter voz. A mulher passa a nomear o que sente.

Na coletânea de contos, como um todo, resguarda-se o caráter psicológico em conflito e tensão permanente. O íntimo feminino está à beira de um patriarcado que se apresenta como abismal. E, como é próprio do espaço experimental proporcionado pelo gênero conto, Adichie utiliza a linguagem expressa na escritura para denunciar e acrescentar um novo olhar sobre o modo de vida que extrapola as linhas existentes entre o leitor e o texto literário.

Em ‘A coisa à volta do teu pescoço’, o conto que dá nome a coletânea descreve as vivências de Akunna num país estrangeiro. Perto das mãos de quem conta, as memórias da juventude na Nigéria são apresentadas por uma narradora em segunda pessoa.

Por vezes, ficavas sentada no colchão aos altos da tua cama de solteiro e pensavas na tua terra – nas tuas tias que vendiam peixe seco e bananas-da-terra [...]; nos teus tios, que bebiam *gin* de produção local e atafulhavam a família e a vida num único quarto; nos teus amigos, que tinham vindo despedir-se de ti antes de partires [...]; nos teus pais, que muitas vezes iam de mãos dadas para a igreja ao domingo de manhã, com os vizinhos do quarto ao lado a rirem e troçarem deles [...] (ADICHIE, 2012, p. 125-126).

A travessia diaspórica do o enredo parece fluir no ritmo de uma conversa em movimento constante. Aquela que conta conduz, por meio dos relatos no passado, a personagem ao papel de espectadora da sua própria vida. Em verdade, paira no conto uma sensação de apagamento da figura da personagem como uma pessoa definida. O nome Akunna só é apresentado uma única vez: “Ele perguntou-te o nome e disse que Akunna era bonito. Ainda bem que não perguntou o que queria dizer, porque tu estavas farta de ouvir as pessoas dizerem – 'Riqueza de pai'? Quer dizer, tipo, o seu pai vai vendê-la a um marido?” (ADICHIE, 2012, p. 128).

As informações da personagem Akunna vêm tecidas por cortes, lacunas elipses. Falta uma imagem mais nítida da personagem aqui destacada, conforme se pode observar em outros contos de Adichie seja por meio da riqueza de detalhes, seja pelo tipo de descrições minuciosas das personagens. Contudo, sabemos quem é o sujeito da narração, na maioria das vezes, pela variedade pronominal que substitui o nome próprio pelo verbo conjugado em segunda pessoa, completando a dificuldade de definição da personagem. Na tessitura do jogo narrativo, a contista acaba por levar aquele que lê a ocupar também o lugar de personagem na história; esse recurso utilizado por Adichie emerge com um sotaque diaspórico que ecoa como um contra discurso, endereçado a uma pessoa oculta no tecido narrativo: o tu.

No entanto, semanas depois, apetecia-te escrever, porque tinhas histórias para contar. Apetecia-te escrever sobre a franqueza surpreendente das pessoas na América, sobre como te falavam impulsivamente sobre a mãe que estava a lutar contra um cancro, sobre o bebé prematuro da cunhada, o tipo de coisas que se deveriam esconder ou revelar só a pessoas da família que nos queriam bem (ADICHIE, 2012, p. 126).

Se a narração em terceira pessoa dos contos adichieanos causa uma sensibilização, uma aproximação, uma revolta, nesse tipo de construto a intenção é a de imersão total pela aglutinação dos papéis leitor/personagem. Leitor e personagem se tornam a mesma pessoa, compartilhando a jornada da leitura pelo confronto entre três mundos distintos: o vivido, o imaginado, o rebelado. Nesse ponto, a elaboração do gênero literário conto se confunde com a construção feminina de gênero. Na medida em que Adichie apresenta as diversas faces do ato de contar, articula efeitos à própria construção subjetiva das mulheres, realçando os conflitos pessoais que dão vazão à reflexão acerca do caráter processual e transitório das demandas femininas.

O experimentalismo estilístico é inconclusivo em Chimamanda Adichie. Há coisas em volta do pescoço que proporcionam um tipo de vivência do enfrentamento frente ao silêncio oferecido às mulheres ao longo dos séculos. O que está escrito no mundo ao redor das mulheres, além da domesticação delicada, comportada, silenciada, mas sobretudo

carregada de violência por todos os lados? O que se reconstrói no ato da leitura, quando se tem nas mãos um livro de Adichie? O que sugere ser efeito significativo na tentativa de externar a intimidade feminina da personagem, acometida de modo visceral pelas complexidades do trânsito territorial e cultural, ainda tão pouco discutido sob o ponto de vista da mulher? Quantas perguntas? Quantas respostas a produção literária pode oferecer ao mundo, cara (o) leitora(o)?

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, **A coisa à volta do teu pescoço**. Tradução: Ana Saldanha. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The thing around your neck**. London: Fourth Estate, 2009.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno: a situação do gênero no Brasil**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A NATUREZA DO CORPO PERFORMÁTICO EM ‘BALADA DE AMOR AO VENTO’, DE PAULINA CHIZIANE

Larissa Sarmiento de Almeida Celestino (UFRN)⁷⁶
Tânia Lima (UFRN - Profartes - UDESC)⁷⁷

"Ah, a vida tem que ser
como o mar!!!"
(SÓNIA SULTUANE)

Paulina Chiziane é a primeira contadora moçambicana a publicar um Romance. O primeiro livro da autora, que é o objeto do presente estudo, recebeu o título ‘Balada de amor ao vento’ (1990). Em entrevista ao canal de *YouTube* ‘Justificando’,⁷⁸ a escritora nega o status de romancista e se autodeclara contadora de histórias. Se olharmos a partir de outra perspectiva, a negação dá lugar à afirmativa: Chiziane assume a Tradição Oral.

Tal posicionamento nos interessa, pois aponta o embate entre o sistema literário eurocêntrico ocidentalizado e o sistema literário africano, de maneira que é essencial o entendimento desse território conflituoso como ponto de partida de análise. As literaturas africanas ocupam a periferia do sistema literário institucionalizado, sendo considerada pelas instâncias de legitimação como uma literatura menor, subliteratura.

Essa ordenação, consoante Mata (1995), desconsidera o valor esteticoliterário, ao focalizar na produção e na recepção do texto literário. Institui-se um cabo de guerra entre os escritores africanos e o ideal literário europeu - inclui-se aqui o mercado editorial. Objetivando publicar sua obra e ultrapassar as fronteiras geográficas, o escritor africano por vezes molda-se aos cânones do literário europeu.

A constituição marginalizante do mercado editorial nos leva à fala de Antonio Candido (2003, p.10): “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime.” O excerto concerne à literatura brasileira, além de aludir ao contexto africano. Ainda que não possa ser considerada uma grande potência mercadológica comparável aos parâmetros europeus, a identidade literária africana vincula-se à construção da identidade nacional.

Nesse sentido, as literaturas africanas descortinam o mundo criado pelo outro (o colonizador) ao (re)escrever e (re)contar a(s) história(s), lançando luz sobre um universo, até

76 Graduada de Letras - Língua Portuguesa na Universidade federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Email: llarissaalmeida7@gmail.com

77 Professora Permanente do Mestrado Profissional em Artes UFRN/ UDESC. Professora do Departamento de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Norte e orientadora do presente artigo
Email: tanielimapoesia@yahoo.com.br

78 Disponível em: <<https://youtu.be/aYfnwXeHoVk>>. Acesso em: 13 Jan. 2020

então desconhecido, através de contraimagens. A subversão estética e ideológica culmina, portanto, no distanciamento do discurso padronizado, logo, na perifericidade das literaturas africanas (MATA, 1995).

Em se tratando de literaturas africanas, faz-se basilar ao leitor-pesquisador das literaturas africanas o desprendimento da lógica epistemológica ocidentocêntrica, a partir de um olhar atento e reflexivo às composições culturais do espaço periférico. Ou seja, é necessário realizar o movimento de descolonização teórica. Transitando nessas questões, Leite (2012) afirma que os estudos pós-coloniais preocupam-se com não avaliar as literaturas africanas de língua portuguesa como prolongamento das literaturas europeias, bem como não medir a originalidade dessas obras a partir de parâmetros ocidentais despreocupados. Tais parâmetros embebedam-se da ausência de repertórios culturais africanos e/ou na deslegitimação dessas experiências culturais, que são nomeadas a partir de signos do ex-colonizador e recebem, portanto, o status de saber local, irrelevante para a tradição filosófica ocidental, conforme aponta Mata (2014).

Assim, quando Chiziane se declara uma contadora de histórias, ela não apenas nega os padrões literários ocidentais, como caminha na Tradição Oral, o alicerce da cultura africana. Certamente, a oralidade protagoniza a palavra tornando-se uma ponte de acesso para todas as dimensões culturais, sociais, políticas, históricas e espirituais. Tudo passa pela palavra. Ela é um portal, inclusive, para o sagrado, interligando-se com a espiritualidade que, por sua vez, projeta-se no homem e na natureza, como um grande sistema interdependente.

Nesse sentido, a linguagem não é minimizada à emissão, recepção, ou apenas a estratégias de envolvimento. A palavra pulsa, é fogo. Acerca disso, Amadou Hampâté-Bâ (2010, p. 169) explica: " [...] a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de 'forças etéreas', não era utilizada sem prudência. "

Em 'Balada de Amor ao vento' a oralidade é tecida na própria narrativa, que se manifesta na voz da protagonista, Sarnau, a qual, através das lembranças, oferece ao leitor (não seria leitor-ouvinte?) um profundo relato da sua vida. O tempo presente mescla-se com o passado e Sarnau se projeta nas próprias memórias, um monólogo interior. Em suma, a protagonista apaixonou-se por Mwando, um jovem seminarista que, mesmo comprometido em submeter-se ao celibato, aproxima-se de Sarnau e cede à paixão. Após ser expulso do seminário, o jovem propõe-se casar com ela. Contudo, o relacionamento é tensionado por abandono e reviravoltas, assim como a própria vida de Sarnau.

O enredo desenvolve-se, sobretudo, no sul de Moçambique, perpassando pelas manifestações naturais da região. A descrição das paisagens e dos estados dos elementos naturais revelam múltiplos sentidos ao texto, essencialmente, para a caracterização e variações psicológicas da protagonista. Ademais, a obra lança luz a diversos aspectos culturais africanos, em especial, a oralidade e espiritualidade, perpassando feitiçarias e rituais. Aos olhos do leitor ocidental, desprendido da cultura moçambicana, as oralituras de Chiziane podem ser considerada histórias fantásticas/maravilhosas.

Logo, diante do que foi explanado, objetivamos, neste trabalho, analisar a tessitura da narrativa, fundamentando o estudo no conceito de performance, segundo uma releitura das perspectivas de Leal (2012) e Zumthor (2002), atrelado à dimensão da corporeidade, da espiritualidade e da natureza. Esse enfoque se justifica pela tradição mística-espiritual africana de cultuar os elementos naturais do universo - a qual se faz tão forte na obra supracitada, de maneira que o comportamento humano transcorre no meio em que o sujeito está inserido. Como explana o historiador e contador malinês Amadou Hampâté Bâ, em 'Tradição Viva', os elementos visíveis são concebidos como indício de uma força mágica (invisível e viva).

Corpo, espiritualidade e natureza: partilha de um devir

O livro 'Balada de Amor ao Vento' possui inúmeros excertos que ilustram a face da tradição oral africana, tendo em vista que se trata de uma contação de história. É significativo ressaltar que o corpo do(a) contador(a) com as suas gestualidades não se ausenta da contação. Na escrita de Paulina Chiziane, isso não é diferente, ela constrói um corpo feminino que narra e envolve o leitor com sua narrativa performática.

A oralidade, presente na obra, lança a luz na tradição africana e atua como concatenadora de uma cadeia de múltiplos elementos culturais africanos que nos são revelados gradativamente, ao longo da leitura, como a relação entre a espiritualidade, a natureza e a corporeidade da narradora-personagem, aspecto que nos interessa para este estudo analítico.

O início do texto já anuncia a contação por meio da voz de Sarnau: "Foi em Mambone, saudosa terra residente nas margens do rio Save, que aprendi a amar a vida e os homens" (CHIZIANE, 2003, p.11). Aqui, o leitor é situado acerca do ponto inicial da sua história, bem como, delimita o espaço geográfico em que ela se desvela através do verbo 'foi' que representa um marcador linguístico convencional de início de histórias. Outras passagens marcam linguisticamente a ação narrativa, a saber, "Deixem-me contar-vos como isto aconteceu" (CHIZIANE, 2003, p.36). Neste exemplo, a narradora convida o leitor, de

forma incisiva, a se apossar da posição de ouvinte. Esse jogo linguístico imperativo promove a aproximação do leitor com a história contada.

Ao decorrer da tessitura narrativa, Sarnau, a personagem protagonista, apresenta em sua trajetória uma sequência de oscilações entre momentos de tensão e de felicidade. Essas situações interferem no estado psíquico da personagem que, por sua vez, manifesta-se na natureza e tangem na espiritualidade. Congruente ao percurso cronológico da narrativa podem-se enumerar as seguintes passagens que remetem à associação entre o estado do corpo da personagem e o estado da natureza:

O insólito acontece na floresta. Todos os seres escutam os segredos da natureza e estão a operar maravilhas. [...] As hienas e as cabras abraçam-se, perdoam-se, reconciliam-se, as aves vestem plumagens coloridas. A serpente, junto ao ninho, fecha os olhos, discreta, não vá ela interromper os beijos dos pássaros que se amam, crescem e se multiplicam. As ervas e as árvores avolumam-se num verde ímpar, cobrindo-se de flores. Em todo o universo há um momento e reflexão, de paz e confraternização: chegou a época do amor (CHIZIANE, 2003, p.27).

A citação anterior remete à circunstância em que Sarnau e Mwando iniciam com concretude o relacionamento romântico, entendendo que eles constituem um casal incompatível, pois vivem um amor proibido – o rapaz é seminarista, portanto, se abstém dos prazeres amorosos – o jogo textual de desconstrução da incompatibilidade de pares de animais dicotômicos, como ‘hienas’ e ‘cabras’, e da elaboração da imagem de equilíbrio sinalizam não só a harmonia, mas personificam a própria quebra de oposição entre o casal. Consequentemente, o estado de plenitude experienciado por Sarnau, reflete na natureza.

Em ‘contrapartida’, no excerto apresentado a seguir, Mwando abandona Sarnau grávida, por decidir se casar com outra mulher, cuja família era financeiramente mais próspera. Esse conflito conduz à mudança psicológica da moça, consequentemente, para o desequilíbrio da natureza. Observa-se a presença de imagens como ‘trovoadas’, ‘relâmpagos’ e ‘dilúvio’, postos analogicamente ao corpo de Sarnau, de maneira a simbolizar destruição, caos, e os sentimentos conflituosos enfrentados pela personagem.

Meu coração ribombava trovoadas, relâmpagos dourados rasgavam o céu do cérebro, e a chuva dos olhos precipitava forte, prenunciando o dilúvio do meu ser. Todos os sonhos de amor, num só instante foram destruídos pela força da tempestade. Mergulhadas em ondas de sal, celebrei o baptismo de fel. Acuda-me meu Deus. Semeei amor em terras sáfaras e no lugar de milho, produzi espinhos (CHIZIANE, 2003, p. 29).

A cosmovisão tradicional africana, acerca da natureza, se faz presente nas passagens antepostas, tendo em vista que, em África, o homem integra o universo, tal qual a natureza, de maneira que todos os elementos visíveis (dimensão material) e invisíveis (dimensão espiritual) entrelaçam-se em um nó impossível de ser desatado. Domingos (2011, p.8)

explana sobre essas questões ao afirmar que “[...] na relação entre o homem e a natureza, o indivíduo não é um sujeito abstrato, separado, independente das condições ecológicas da sua existência. O indivíduo não está separado das condições genealógicas e de seus pressupostos míticos, místicos, mágicos ou religiosos da terra.” Contudo, observa-se nessa esteira ficcional, que o homem e a natureza se integram ao universo, bem como a natureza consiste em uma dimensão fundamental da espiritualidade.

Diante disso, a espiritualidade africana tradicional fundamenta-se na comunhão do homem com a sua ancestralidade, com as entidades e com os elementos da natureza (entendendo que cada ser constitutivo do universo apresenta uma potência energética). "A curandeira, ajoelhada, farejava o meu corpo de ponta a ponta, varrendo suavemente os maus espíritos com a penugem macia do rabo da hiena" (CHIZIANE, 2003, p.29).

Sarnau põe-se diante de um ritual de cura, após o rompimento do relacionamento com Mwando. Nesse ritual, a natureza é representada pela ‘penugem macia do rabo da hiena’, a qual exerce uma força espiritual sobre o corpo da moça, demandando, portanto, uma potência enérgica, conforme explanado anteriormente.

Mais adiante Sarnau torna-se rainha e vive um relacionamento conflituoso e polígamo, de forma que só na gravidez encontrou a solução para torná-lo temporariamente mais harmônico. Ela narra seus sentimentos, mais uma vez, a partir de elementos presentes na natureza, como o ‘sol’ e o ‘girassol’: “A felicidade, como a flor, abre-se deleitosa para agradar o sol.” No zênite escalda, morrendo na ‘semiclaridade’ vespéral. Como o girassol, a felicidade dura apenas um sol” (CHIZIANE, 2003, p.58). O ‘sol’ simboliza um ser imponente e a ‘flor’ representa a imagem de Sarnau que busca a felicidade, mesmo que momentânea.

Não obstante os exemplos que expõem a espiritualidade em relação performática ao corpo de Sarnau, a narração da cerimônia de enterro demonstra, mais uma vez, a relação entre corpo, natureza e espiritualidade, isto porque, na medida em que o corpo é enterrado na cova, a chuva surge com quedas maiores de água: “Quando o corpo poisou no fundo, a chuva começou a cair miudinha. Quando se lançou a última pá de areia a chuva caiu em catadupas” (CHIZIANE, 2003, p.76). Acrescenta-se que, de acordo com a crença africana, quando um chefe de aldeia ou rei morre, a chuva, durante o seu enterro, é sinônimo de prosperidade para a região.

Dos corpos: dois movimentos performáticos

Frente às análises da sessão anterior, podemos inferir a existência de marcas de movimentos performáticos envolvendo a corporiedade da contadora-protagonista, Sarnau, a

espiritualidade e a natureza. Para sistematizar esse ponto de vista, é essencial tomar como princípio da discussão o conceito de ‘corpo e performance’ adotados neste estudo.

Elemento substancial para a contação de histórias, o corpo em ‘Balada de Amor ao Vento’ é trajado da cultura africana. Consoante Padilha (2005), a presença do corpo se faz cada vez mais presente nos romances contemporâneos africanos. Acerca dessas questões, a pesquisadora pondera: "São romances nos quais as viagens, os deslocamentos, o entre cruzar de várias fronteiras, as migrações, enfim, acabam por constituir o traçado imaginário principal, ao mesmo tempo em que os mitos, ritos, crenças, costumes etc. sustentam, ainda mais, o corpo diegético" (PADILHA, 2005, p. 34).

Ademais, consideramos também o olhar de Gonçalves (2017, p. 66) que aponta para o corpo como "o lugar onde a transcendência do sujeito articula-se com o mundo." Nesse sentido, em diálogo com as concepções da espiritualidade africana tradicional, entendemos o corpo como um espaço que tem a capacidade de transcender a sua matéria e relaciona-se com todas as outras múltiplas dimensões constitutivas do universo, como a natureza e o plano espiritual. O corpo é, portanto, uma das partes do universo e tem a capacidade de interagir em comunhão com as demais partes.

A ‘performance’ é o outro conceito norteador da análise. No entanto, dada a escassez de estudos que contemplem o performático africano, analisamos as percepções de Zumthor em ‘Performance, Percepção e Leitura’ (2002) e de Juliana Leal em ‘Literatura e Performance’ (2012), a fim de adaptá-las ao universo deste trabalho e ampliar o campo de referência.

Segundo Zumthor (2002), a experiência de leitura exige a presença de um corpo vivo que ative percepções sensoriais diante de um texto pulsante. Assim, o ato performático ocorre através da narração da voz que pulsa junto com o corpo. Em outras palavras, o corpo do leitor está em movimento com o corpo do texto:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produz na nudez de um face a face. Em presença desse texto, no qual o sujeito está ali, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados procuramos lhe encontrar um sentido. (ZUMTHOR, 2002, 63)

Leal (2012, p.13), por sua vez, embebeda-se com outras áreas do conhecimento para alcançar o entendimento sobre a escrita performática. A pesquisadora define, então, que o

narrador performático extrapola a função de elemento narrativo e encarna na instância ficcional, sendo capaz de vivenciar a narração. Para ela, a ‘performance’ envolve a alteridade. O narrador simultaneamente narra a si e ao outro, tendo em vista que o leitor passa a integrar no tecido da obra. Nesse sentido, “Narrar performaticamente é narrar o si-mesmo também a partir de um fora do outro, do exo e situado numa localidade propositiva, cuja força reside nos meandros não delimitáveis do ‘mais além’ interposto pelo transgênero performático” (LEAL, 2012, p.13).

Em ambos os conceitos, o ato de performar envolve dois corpos pulsantes: o corpo do leitor e o corpo do texto. Inquestionavelmente, encontramos, em ‘Balada de amor ao vento’, essa categoria de ‘performance’, tendo em vista que o leitor se insere no texto diante da contação de histórias. No mais, na obra de Chiziane, a ação performática desenvolve-se, também, na interioridade do tecido narrativo e se finda nele mesmo. Logo, seguindo o raciocínio das leituras de Zumthor (2002) e de Leal (2012) e dialogando com a essência conceitual de ‘performance’ encontrada nelas, temos que o texto é vivo e a performance narrativa emerge a partir da alteridade (narrar a si através do outro).

Nesse contexto, Sarnau extrapola a sua matéria corpórea através de manifestações extrínsecas a ela, ao desaguar a narrativa do seu ‘eu’ na natureza e na espiritualidade. Isso significa, portanto, um movimento performático constante envolvendo o corpo da personagem-protagonista e o corpo da natureza. A título de ilustração, temos o fragmento do desfecho da narrativa, momento em que Sarnau reencontra Mwando. Nota-se, portanto, que diferentemente do primeiro encontro concreto do casal, a natureza não é a representação de um cosmo iluminado, a ‘chuva continua’, e as feridas dos abandonos não foram saradas:

O vento sopra lá fora.
A chuva cai em catadupas.
As águas serpenteiam nas ruelas sinuosas.
Todos os animais recolheram aos antigos e nada resta. Há apenas o silêncio, o frio e os soluços. Enfrenamo-nos no silêncio diluído na eternidade. As lágrimas jorraram novamente.
- Sarnau!
Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se. Mergulhamos na escuridão da paz, no silêncio da paz, no esquecimento de todas as coisas, naquela ausência que encerra todas as maravilhas do mundo. A solidão desfez-se. O vento espalha melodia em todo o universo. Continua a chover lá fora (CHIZIANE, p. 149, 2003).

Esse ato performático, por sua vez, desvela a dimensão da espiritualidade. Percebe-se, então, que a ação performática citada extrapola os conceitos teóricos antepostos, que delimitam a ‘performance’ ao envolvimento e à participação do leitor com o texto. Nessa lógica analítica, quando os sentimentos e estados corpóreos de Sarnau se manifestarem nos

elementos da natureza, como evidenciados nas citações da sessão anterior, não há apenas um movimento performático, mas a revelação de uma das faces da espiritualidade africana.

Segundo Kalonga *apud* Kaly (2012), a espiritualidade africana não se encerra na esfera humana. ela pode, portanto, manifestar-se em outras dimensões, como a natureza, por exemplo: “[...] a espiritualidade africana só tem sentido em relação com Deus e com o cosmo. Dessa forma, também a dimensão zoocêntrica surge como elemento fundamental da espiritualidade” (KALONGA *apud* KALY, 2012, p.12).

Infinitude

Caminhar no universo ficcional construído por Paulina Chizianne é se deparar com um tecido plurissignificativo, tal qual uma capulana. Chizianne apresenta em todos os fios narrativos elementos empossados de africanidade e rompe com a tradição literária eurocêntrica. Através da oralidade, a escritora costura, em sua teia textual, questões políticas, sociais, culturais, espirituais e transporta o leitor para o território de Moçambique, fugindo de descrições paisagísticas ocidentais. Além de inserir o corpo e a voz de uma mulher no protagonismo, como ato de resistência aos discursos falocêntricos, ela relembra a sua fala durante entrevista exibida no programa ‘Café Filosófico’,⁷⁹ ressaltando a importância de romper os hiatos impostos à voz feminina na literatura, para que não tenhamos uma história única e marginalizante.

Vê-se, assim, que a presença de um corpo e suas performances gestuais são exigidas na contação de histórias. No livro em análise, a oralidade não é posta, apenas, em elementos textuais, ela não se ausenta do corpo, lançando ao leitor uma nova categoria: o leitor torna-se, também, um ouvinte de Sarnau. Isso ocorre porque o texto pulsa e vibra em fusão com as percepções do leitor-ouvinte. No entanto, esse não é o único movimento performático presente na obra. Há performance na relação do corpo da protagonista com o meio o qual ela integra. ‘Performance’ movida, essencialmente, por influências místicas e espirituais.

Nesse caminho, andamos pelo território da espiritualidade, focando na relação do homem africano com o mundo a sua volta, incluindo-se, aqui, o mundo visível e não visível, consoante o percorrido de Hampâté-Bâ em ‘Tradição Viva’:

[...] de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões (HAMPÂTÉ-BÂ, 2010, p. 173).

⁷⁹ Disponível em: <https://youtu.be/WiLijX_7dDk>. Acesso em: 10 maio 2020.

A sessão intitulada ‘Corpo, espiritualidade e natureza: parte do mesmo universo’ propõe-se a analisar essas questões, voltando-se para a análise do constructo ficcional.

Em ‘Da natureza ao corpo: o movimento performático’ embasamos nosso olhar analítico no conceito de *performance*, desconstruindo a concepção eurocêntrica e adaptando-a para o performático africano. O movimento performático da protagonista de narrar a si através das manifestações da natureza não é insignificante haja vista que o homem e o que lhe é exterior consistem em fragmentos de uma mesma unidade cósmica.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.
- CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- DOMINGOS, Luis. A visão africana em relação à natureza. *In: Revista brasileira de história das religiões*. Maringá, v. III, n. 9, jan/2011.
- HAMPATÉ-Bâ, Amadou. A tradição viva. *In: KI-ZERBO, J. (coord.) Metodologia e Pré-história da África, História Geral da África*. Brasília: UNESCO, 2010. v.1.
- KALY, Alain Pascal. **Da espiritualidade à fé na África Ocidental**: os ‘dilemas’ das sociedades ‘animistas’ no mundo moderno). Disponível em: <<http://www.revista.jesushistorico.ifcs.ufrj.br/arquivos9/ALAIN-artigo.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e Performance. Belo Horizonte: **Em Tese**, v. 18, n. 2, p. 58-69, ago. 2012. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3808>>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MATA, Inocência. A periferia da periferia: o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa e a dupla perifericidade das literaturas são-tomense e guineense. Coimbra, **Discursos**, n.9, p.27-36, 1995.
- MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. Porto Alegre, **Civitas**, v. 14, n.1, p. 27-42, 2014.
- PADILHA, Laura Cavalcante. A arte de vestir africanamente brancos manequins. Niterói, **Gragóata**, n. 19, p. p. 29-43, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

O CORPO É POSSÍVEL: POESIA E EROTISMO EM PAULA TAVARES

Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN)
Tânia Lima (UFRN/ Profartes – UDESC).

“Um beijo com gosto de amoras/ a vida chamava-se agora.”
(GUILHERME DE ALMEIDA_

Pensar no corpo, em qualquer circunstância, é levantar o olhar para aquilo que, sendo parte elementar das nossas vivências, é uma construção repleta de signos sociais, culturais e políticos. Isso é, o corpo e sua maneira de apresentar-se para o outro é uma cartografia constituída de rotas, imagens, símbolos, significados que sempre influenciam o processo de constituir o que somos. Logo, as diferentes construções que se dão no plano do aspecto corpóreo recebem diferentes significações à medida em que se aproximam do feminino ou do masculino, por exemplo.

Octavio Paz já havia constatado, em 1914, em passagem de ‘A dupla chama: amor e erotismo’, que “o que chamamos corpo é hoje algo muito mais complexo do que era para Platão e sua época” (PAZ, 2014, p.46, grifos do autor).

Levando em conta o patriarcado, uma máquina organizacional que submete as mulheres ao domínio dos homens, podemos dizer que se objetifica o corpo feminino porque se instituiu que ele, sendo parte do que é construído em torno da mulher, deve ser subjulgado assim como dizem os roteiros desse sistema e sua faceta mais misógina. A partir portanto, dessa premissa, o elemento do feminino é explorado em meio a concepções violentas e tolhedoras, corroborando as amarras machistas que estruturam todo esse campo material-simbólico e que designam o tamanho e a força da opressão que recai sobre o indivíduo que se acomoda, em todas as possibilidades, no ser mulher.

O que Paula Tavares nos apresenta é uma nova estética de se pensar o corpo como o nosso universo mais próximo, a geografia pela qual e através da qual nós pertencemos ao mundo.⁸⁰ Como se passasse a mão pelos espelhos embaçados das negações a limpá-los, a poetisa faz refletir a mulher – essa estrangeira – e afirma que o corpo da mulher é possível. Assim como o verso e a paixão nele inscrita, assim como a vida exposta e discutida, o corpo é possível. Desde sua estreia na literatura em 1985, com a publicação de ‘Ritos de passagem’, obra na qual encontramos, como carro-chefe, ‘Cerimónia de passagem’ – o primeiro poema – enxergamos de antemão o corpo feminino, o erótico, a sexualidade, a paixão com a qual se

80 Referência à citação da poetisa estadunidense Adrienne Rich: “Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo”.

inscreve no mundo o eu lírico do poema: a mulher. Tais temáticas parecem discutir e, até mesmo, sugerir caminhos para a desorganização dos modelos vigentes que a marginalizam, apresentando uma consciência nova, uma maneira nova de perceber seu gênero enquanto representação social de existência. No poema ‘Tecidos’, diz:

Meu corpo
é um tear vertical
onde deixaste cruzadas
as cores da tua vida: duas faixas um losango
marcas da peste.

Meu corpo
é uma floresta fechada
onde escolheste o caminho

Depois de te perderes
guardaste a chave e o provérbio
(TAVARES, 2011, p.124).

É atando as linhas, realizando manobras, crescendo os fios para engendrar o tecido que a poetisa legitima o corpo como vivente, enquanto percorre o caminho por onde se passa. Traçar uma linha entre esses dois elementos, corpo e tear, é construir a metáfora que aborda o tecer que, nesse caso, refere-se à esfera subjetiva. Pelo tear, chega-se ao tecido, um conjunto de linhas enroscadas que aprontam e fazem surgir o pano. Pelo corpo, chega-se à vivência própria permeada pelas demandas pessoais de cada sujeito. Esse, pois, é o próprio tear uma vez que tem em si e traz para si as experiências, as marcas, os desejos e desencantos, as parcelas dos querereres.

A imagem do corpo como tear vertical nos remete a um processo de experimentação de si que perpassa a nossa participação do mundo, pois tal trabalho diz de uma natureza inventiva, criativa. A partir dessa leitura, o sujeito que tece a partir do corpo é alguém que busca, primeiramente em si, a substância para reinventar-se, isso é, reconhecer-se como produtor e sujeito primeiro de sua história. Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches* (1984),⁸¹ já havia refletido sobre essa dinâmica que está ligada ao autoconhecimento da mulher a partir de seu corpo e das interações que esse tem com o coletivo, o social. O erótico é, pois, aquilo que ela coloca como fonte inesgotável de conhecimento de si.

Há vários tipos de poder, usados ou não usados, reconhecido ou não. O erótico é um recurso dentro de cada um de nós que repousa em um profundo plano feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nosso não expressado ou não reconhecido sentimento. A fim de se perpetuar, cada opressão deve corromper ou distorcer essas várias fontes de poder dentro da cultura do oprimido que podem prover energia para mudar. Para as mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como uma fonte considerável de poder e de informação nas suas vidas (LORDE, 2007, p.53, tradução livre).

81 Para as referências feitas nesse texto, utilizaremos a data de 2007, a versão lida para embasar esse texto. As citações vale ressaltar, foram todas feitas a partir de tradução livre da obra lida e referenciada.

O erótico nos proporciona o encontro com o que há de mais profundo no nosso corpo, na nossa existência. Vou além: o corpo é o nosso primeiro contato com o mundo, o nosso marco geográfico e afetivo. E tratando-se de uma produção de mulher, esta analogia também diz respeito à subversão da hierarquia hegemônica, pois é sabido que o corpo, em suas diversas demandas, está interdito a ela. Quando Paula Tavares refere-se ao corpo feminino, ela está, de todas as maneiras possíveis, transgredindo a ordem que a submete ao olhar do homem, aquele que seria o único responsável por tal abordagem e que regularia as imagens que são trazidas a público desse corpo.

É o que Audre Lorde propõe no seu texto, em que ela afirma sobre a maneira de perpetuar as opressões desdizendo esse conhecimento e sabedoria que particulariza a mulher como sujeito e aquela que pode descobrir, a fundo, veias de sua própria existência. Nesse caso, as possibilidades e vislumbre dessa ação são interditas, para que as distorções não percam seus sentidos e força dentro dessa dinâmica hegemônica e masculina.

Na cultura do oprimido, as energias criativas que rasuram as dominações são anuladas. Assim é o erótico para as mulheres, aquilo que seria autoconhecimento e que é vilificado.

Nós fomos ensinadas a suspeitarmos desse recurso, vilificado, abusado, e desvalorizado na sociedade ocidental. Por um lado, o erótico superficial foi estimulado como um sinal da inferioridade feminina; por outro, as mulheres foram levadas a sofrerem e se sentirem desprezíveis e suspeitas pela força dessa existência (LORDE, 2007, p.53, tradução livre).

A movimentação de transgredir essa ordem acaba por colocar no centro de sua produção a mulher como dona de um corpo que fala e que é passível de sentimentos e sensações, de rupturas, de angústias e de estigmas e que reivindica o espaço naturalizado como próprio dos homens, faz com que os olhos se voltem para este ponto cego,⁸² o corpo feminino.

Até meados de 1985, no que se refere à produção de literatura em África, o corpo era um território selvagem – estava lá, mas ninguém ousava trazê-lo de maneira mais subjetiva.⁸³ Para Elisabeth Grosz, em ‘Corpos reconfigurados’ (2000), o corpo continua a ser um ponto cego no entendimento ocidental dominante e, quando abordado, o é a partir da relação dicotômica corpo - negativo/mente – positivo – que prioriza um em detrimento do outro. “Assim, o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro.

82 Referência ao texto de Elisabeth Grosz, ‘O corpo reconfigurado’, em que discorre sobre o corpo, afirmando que este é ainda um ponto cego no pensamento filosófico do ocidente.

83 Inocência Mata fala sobre essa questão no prefácio para a edição portuguesa de ‘Ritos de passagem’ (1985), afirma que, até então, não havia lido produção africana que trabalhasse o corpo a partir dessa esfera mais subjetiva.

É o que a mente deve expulsar para manter sua ‘integridade’ ” (GROSZ, 2000, p.48, grifos da autora).

O corpo é compreendido dentro da negatividade, “definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento,” como coloca Grosz (2000, p.48). Por entender que os discursos sociais nos distanciam do entendimento e da experiência com o mais íntimo de nós mesmos. Octavio Paz (1994, p. 46), retomando as preconizações de Platão sobre essa questão, afirma que:

A severa condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude e a beatitude são a consequência natural da separação platônica entre o corpo e a alma. Para nós essa separação é muito forte. Este é um dos traços que definem a época moderna: as fronteiras entre a alma e o corpo se atenuaram.

À mulher restou, pois, esse terreno de negação, do impossível, do alijamento e do distanciamento uma vez que o corpo é atribuído a ela. Anula-se o corpo, logo anula-se a mulher. Submete-se o corpo, assim submete-se também a mulher. Distanciada de si, sendo o próprio ponto cego, como propôs Grosz, ela está longe de seu corpo. Engendrando discursos de enfrentamento, Paula Tavares sugere o embate à cegueira e, para isso, muda a direção das luzes para auxiliar e não ofuscar a vista.

Deixa as mãos cegas
Aprender a ler o meu corpo
Que eu ofereço vales
curvas de rios
óleos

Deixa as mãos cegas
Descer o rio
Por montes e vales
(TAVARES, 2011, p.192).

Brincando com mãos cegas, chega-se ao corpo. Esse poema é uma afronta, é ruptura. Quebra o silêncio e o silenciamento das mulheres, revisa a história no correr dos séculos, desata o nó ainda apertado na garganta e deixa que a voz se erga, contrariando os ensinamentos de que não há terreno para o corpo. É um discurso de engendramento de uma escrita e de uma vivência feminina que, a partir de simbolismos diversos, diz, em primeira pessoa, que o corpo existe, apesar de não lido. Ao falar das ofertas, sugere que esse corpo é passível de sensações. É vale, é curva de rio, é óleo, é caminho que deve ser percorrido.

Deixar que as mãos aprendam o corpo é retirar as vendas tão essenciais às conjunturas do patriarcado e que afastam as mulheres de si, o que, conseqüentemente, também as afastam de seus sentidos. O corpo deve ser lido porque ele discursa e é, nesse ponto, que reside a violência do sistema, por querer anular esse discurso, disfarçá-lo,

violentá-lo. Ler um corpo de mulher é, sobretudo, ler as narrativas contadas pelo avesso e entender a inversão da lógica homológica, a negação das negações. Esse corpo é, por si só, uma denúncia.

A poetisa nos alerta: as mãos precisam estar cegas para que a leitura aconteça, sem vícios, sem julgamentos precipitados/cristalizados, pois ela oferece vales. Chevalier e Gheerbrant, no ‘Dicionário de símbolos’: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, nos trazem algumas vias de análise para o vale, mas uma em especial chamam a atenção, quando dizem que esse tipo de terreno “é e simboliza o lugar das transformações fecundantes, onde a terra e a água do céu se unem para dar ricas colheitas” (2015, p.929). Sugere-se, então, a novidade que vem com a ruptura, a reinvenção do estabelecido.

O vale também nos revela uma vista para o próprio corpo feminino, “é uma cavidade, um canal, para o qual necessariamente convergem as águas vindas das alturas que o cercam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.929). Esse corpo nos oferece, também, “curvas de rio / óleos” [...] (TAVARES, 2011, p.192). O rio, que simboliza a fertilidade, a morte e a renovação, é aquele que não fica – passa – e, por isso, renova-se a todo instante. Morre e renasce minuto a minuto, é volante.

O erótico surge através de elementos referentes à natureza, perpassado por esses símbolos, pelo rio, pelo monte e pelo vale. Sobre esse ponto, em ‘Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino’, Elódia Xavier (2007, p. 157), pensa o corpo erotizado como aquele que “vive a sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica.”

Em tempo, a escrita tecida por Paula Tavares retoma tal experimentação, toca na vivência dessa relação erótica em que o corpo feminino e seu gozo são colocados, em muitos momentos, como fio condutor dessa imagem poética. A mulher se emancipa perante a sua própria vivência, enquanto sujeito de seu corpo. Para Octavio Paz (1994, p.44), isso é parte de um processo de entendimento, pois quando “avancamos, descobrimos novos aspectos do amor, como alguém que, ao subir a colina, contempla a cada passo as mudanças do panorama. Mas há uma parte escondida que não podemos ver com os olhos, e sim com o entendimento.”

Em se tratando de escrita feminina, a experimentação do erótico vem calcar a concepção de que as mulheres devem se ver e ser donas de seus corpos e de seus prazeres, vivendo a si mesmas, em sua completude, o que se instaura a partir do contato com o próprio corpo e do confronto com os pilares que erguem as premissas da dominação

masculina. O afastamento, por sua vez, se dá numa tentativa de lograr a experimentação do próprio corpo, o que significa, em linhas gerais, romper o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Deve-se, a essa altura, pensar no ato sexual fora de suas demandas biológicas ligadas à reprodução, esse elemento, no poema, transcende a essas expectativas, quando induz o olhar para a vivência entre os corpos dentro dessa relação. Segundo Bataille (2014), em suas ponderações para ‘O erotismo’,⁸⁴ esse é uma experiência que se diferencia da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas à procura psicológica do outro, independente do fim.

A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuais, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, ‘por fora’, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um (BATAILLE, 2014, p. 10).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende à condição natural e reprodutiva do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares. Em ‘A dupla chama’, Octavio Paz (1994, p. 43) afirma que:

O desejo do melhor se alia ao de tê-la e de gozá-la para sempre. Todos os seres vivos e não só os humanos participam dele: todos querem perpetuar-se. O desejo de reprodução é outro dos elementos ou componentes do amor. Há duas formas de geração: a do corpo e a da alma. Os homens e mulheres, apaixonados por sua beleza, unem seus corpos para a reprodução. A geração, diz Platão, é algo divino tanto entre os animais como entre os humanos. Quanto à outra forma de geração: é superior, pois uma alma engendra em outras ideias e sentimentos imprecíveis.

A experiência erótica está relacionada à emancipação feminina e a produção de Paula Tavares se encontra nesse processo, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos está intimamente ligado ao corpo feminino. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas.

Para Bataille (*op. cit.*), o erotismo é aquilo que coloca o ser em questão, uma mobilidade interior complexa. Entretanto, vale ressaltar que a procura psicológica proposta pelo autor aqui citado precisa ser lida no contexto de criação da poetisa, uma vez que, apesar de haver nos poemas o contato com o outro, essa busca se dá da mulher para a mulher, através do contato com o seu corpo, com a sua sexualidade, ela procura os caminhos que

84 A primeira publicação do livro se deu em 1957, mas aqui fixo a data de 2014, ano da publicação da edição traduzida por Fernando Scheibe, lançada pela Autêntica.

levarão a si mesma, pois “o objeto erótico é também uma consciência; através dela o objeto se transforma em sujeito” (PAZ, p.46 e 47).

A poesia de Paula Tavares aponta para o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. Para Audre Lorde, as mulheres são:

[...] criadas para temer o *sim* dentro de nós mesmas, nossas mais profundas ânsias. Mas, uma vez reconhecido, esses que não realçam o nosso futuro perdem seus poderes e podem ser modificados. O medo de nossos desejos os mantém suspeitos e indiscriminadamente poderosos [...]. O medo de não podemos ir além de qualquer distorção que acharmos em nós mesmas nos mantém dóceis, leais e obedientes, externamente definidas, e nos conduz para aceitarmos qualquer faceta da opressão que sofremos enquanto mulheres (LORDE, 2007, p.57 e 58, tradução livre).

O corpo, para Elisabeth Grosz, é sempre organizado a partir de associações tradicionalmente desvalorizadas. Além disso, é, de modo geral, analisado fora de um contexto de valor histórico, social, cultural e político, ou seja, a partir do pensamento dicotômico que o submete em relação à mente.

Esses termos funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, vendo-o como uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência (GROSZ, 2000, p.49).

Se o corpo é visto a partir desses estigmas e é tido como um território da mulher, podemos afirmar que não há barreiras entre um e outro, ou seja, são parte da mesma coisa e, por isso, são submetidas aos homens que atuam com a mente, a parte positiva. De qualquer modo, Paula Tavares enfrenta a visão maniqueísta instaurada na concepção entre os gêneros, e transgride os ditames. Essa subversão nos leva a confrontar o lugar da crítica, cujo interesse é contar a história alheia e não abrir os caminhos para que o alheio se pronuncie. Em ‘Pode o subalterno falar?’, Spivak já havia comentado que há ainda, na produção crítica do Ocidente, o desejo de mantê-lo como o sujeito, ou o ‘sujeito do Ocidente’, para que se mantenha a soberania subjetiva (SPIVAK, 2014, p.25, grifos da autora).

Partindo do princípio filosófico de que o corpo é ileso de razão é que ele é minimizado e submetido. Por isso, a filosofia buscou excluir a feminilidade e, sendo assim, a mulher, pois ela é enxergada como a desrazão.

O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Tal correlação não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje (GROSZ, 2000, p.49).

À mulher restou o lugar do pequeno, pois, nesses termos, o corpo não é entendido como matéria importante dentro de uma concepção de papel formativo no que diz respeito à produção de valores de qualquer esfera. Isso acontece porque a diversidade sexual não é analisada como algo que, direta ou indiretamente, pode influenciar no conhecimento. A mulher e seu corpo não são pensados.

As premissas que surgem da poética de Paula Tavares acerca do corpo e da mulher são a contravenção de um pensamento que sobrevive desde Platão em que se notava o corpo como traição da alma, da razão e da mente, discurso esse que é reproduzido a partir de intuítos religiosos, políticos e culturais.

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ, 2000, p.67).

Essas considerações, principalmente as que apontam para a fragilidade do gênero, são o fermento que faz crescer o discurso que justifica a desigualdade social sofrida pela mulher. Desse modo, tendo o seu campo de atuação restrito – pois, é o corpo, o que não pensa –, a mulher é vista a partir de sua biologia apenas, deixando para o homem tudo o que se refere à produção intelectual.

O corpo, então, é uma construção social repleta de crenças e valores que justificam a subordinação feminina e a dominação por parte dos homens. Sobre essa questão, Grosz (2000, p.84) afirma que o “corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas.” Contrariando essas demandas, a mulher que surge na poesia da angolana é contraventora, criadora de uma ordem inversa, não canônica.

Não há sujeito sem a constituição de seu corpo, ele é o terreno mais chegado, assim como foi pensado por Adrienne Rich, poetisa estadunidense, quando ela afirma que devemos enxergar o corpo como a nossa geografia mais próxima. O corpo é parte de nossa consciência, é um somatório de discursos empreendidos acerca dos costumes que abriga o nosso movimento, é o resultado de expressões várias. Para além disso, ele precisa ser transcendência, pois saber-se é emancipar-se. A história da humanidade nos mostra as intervenções sofridas pelos corpos, principalmente o feminino – ou o que se aproxime dele, por isso, reconhecer o corpo da mulher é também entender as possibilidades outrora

cerceadas do mesmo. Apagaram-no e a sua sexualidade para, assim, apagar também a própria mulher, guardá-la dentro de si, como mero objeto de obediência cega.

Segundo Elisabeth Grosz, precisamos encontrar um novo pensamento para lidar com o corpo de maneira que ele transcenda e rasure os velhos ditames. Criar um movimento para que novas concepções ganhem forma na busca de tentar entender o corpo fora das fronteiras da biologia, do natural, pois ele vem de “uma série de discursos disparatados e não simplesmente restrito aos modos de explicação naturalistas e científicos.” Para Grosz, (2000, p.79-80), precisamos desenvolver análises que causem comoção na estrutura dos saberes perpetuados para que as interações entre os dois sexos se reordenem.

Se o corpo funciona como a condição reprimida ou recusada de todos os saberes (incluindo a biologia), oferecer novas bases para repensar o corpo pode dividir as suposições não articuladas desses saberes. Outras formas de conhecimento, outros modelos de saber que não os que atualmente prevalecem, terão de ser criados. O que significa, entre outras coisas, não apenas a contestação da dominação do corpo em termos biológicos, mas também a contestação dos termos da própria biologia, em repensar a biologia, de modo que ela seja capaz de ver o corpo em outros termos que os que desenvolveu até agora (GROSZ, 2000, p.80).

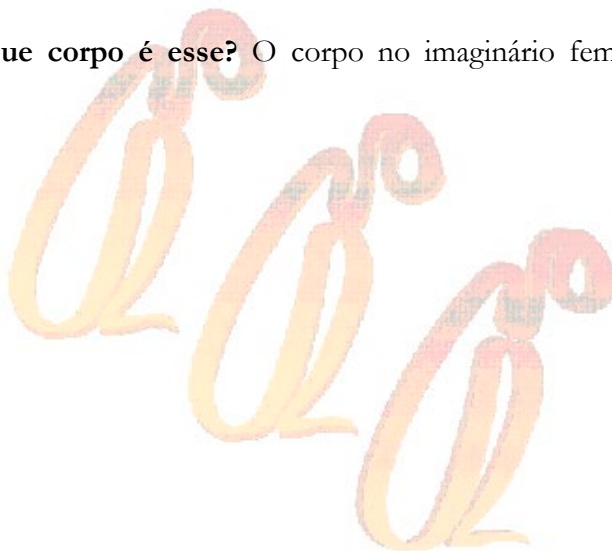
É por essa razão que a poética de Paula Tavares desconstrói os discursos e mostra um eu lírico feminino em encontro consigo mesmo: porque a mulher precisa se deslocar da concepção passiva imposta a ela e estar no centro, debaixo de uma forte luz – a do conhecimento. Remanejar esses lugares é também repensar as concepções que, durante os séculos, foram cristalizadas.

A grande empreitada é conceber maneiras novas de se compreender a mulher e seu corpo, colocando-a fora dos círculos que giram em torno das polarizações, pois são essas relações que precisam ser revistas. A contestação das posições sociais do gênero precisa, antes de tudo, partir do princípio de entender o que foi feito até então para que a mulher esteja onde ela está agora. A especificidade histórica é fundamental nessa questão, pois nos revela a construção de um modelo social homológico que não deixou de ser naturalizado.

A mulher necessita, pois, de espaços de atuação e representação para que, assim, se pense em abranger os domínios voltados para esse pensamento. A poética de Paula Tavares, em seu trabalho com o corpo e, conseqüentemente, com a sexualidade feminina, em muito contribui para essa visibilidade, uma vez que, a partir de uma voz em primeira pessoa, desafia a lógica fundamentada em discursos soberanos. Desvendando a mulher ela inicia novos ciclos em que o feminino é apontado em suas diversas camadas, tira o véu do corpo e o chama para o centro a afirmar: o corpo é possível.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. *In: Cadernos Pagu* (14). Campinas: UNICAMP, 2000.
- LORDE, Audre. Uses of the erotic: the erotic as power. *In: LORDE, Audre. Sister outsider: essays and speeches*. Estados Unidos: Ten Speed Press, 2007.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TAVARES, Paula. **Amargo como os frutos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: 2007.



SE EU PUDESSE DEDICAR ESSA HISTÓRIA...⁸⁵

Ângela de Santa Rita (UFRN)
Tânia Lima (UFRN Profartes - UDESC)

A propositura desta pesquisa se encaminha, principalmente, a investigar, na poética de Marilene Felinto, a discussão de identidade cultural e, a partir disso, a representação e autorrepresentação feminina negra, sob o olhar literário da autora. Assim sendo, o nosso estudo terá como foco exclusivo a personagem-narradora-protagonista Rísia, do livro ‘As Mulheres de Tijuco papo’ (1992),⁸⁶ a qual narra o processo identitário que se afigura no texto. Felinto traz nessa narrativa, de forma explícita, o reflexo da sociedade de sua época: as mulheres e a busca de identidade no desconhecido viver feminino.

É nessa libertação, provocada pelo resgate de sua origem, que observamos, na protagonista, a tentativa de (re)descoberta do seu eu feminino-subjetivo e notamos sua necessidade de liberdade. Ao questionar o castigo do pai: “[...] por eu ter sucumbido ao meu desejo de ser chuva [...]” (FELINTO, 1992, p. 44) e ao se perceber amando: “[...] Jonas era o primeiro homem que eu amava [...]” (*idem*). Ao decidir “[...] largar-me pela estrada sozinha onde vou” (*op. cit.*, p. 79).

Questionamentos sobre a repressão e a opressão proporcionadas pelo pai. No entanto, são feitos, internamente, de si para si, visto que: “O trauma é a ‘ferida aberta na alma’, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados, ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110, grifos no original). Não conseguir externar um desabafo pela palavra, provoca a personagem a fazê-lo com atos que pudessem demonstrar o seu grande desejo de voz: “[...] eu endoideci e fiz cem barcos que me levassem a... mamãe? (FELINTO, 1992 p. 45).

Pretendemos, com a análise semiótica e estética desse livro, conduzir a uma visão mais ampla sobre as convenções do que chamam de ‘pós-modernismo’, referido aqui como um movimento intelectual de grande questionamento da modernidade, inclusive seus conceitos e formas de representação.

“A experiência de viver uma tradição feminina, passada de uma mulher a outra através de experiências comuns e rituais próprios e específicos [...]” (ALMEIDA, 2006, p. 2), é representada pelo desejo de renovação Rísia. Ela figura, outrossim, o caráter das

85 Título em referência à dedicatória do livro *As Mulheres de Tijuco papo* e o quão questionador e injusto é o silenciamento das mulheres na produção literária.

86 Ganador do Prêmio Jabuti de Revelação de Autor – 1983.

identidades subjetivas, a simbologia da influência da realidade exterior no processo formador de identidade e a atual forma de encarar o espaço-tempo do sujeito deslocado. A argumentação faz surgir questionamentos sobre a construção do sujeito da civilização ocidental no contexto da sociedade do dos finais do século XX e iniciais do século XXI.

O cotidiano das minorias sociais é contado por alguém que não participa dos grupos que fazem parte da representação hegemônica. Isso evidencia a inevitável necessidade de se ampliar a diversidade das percepções da realidade e a singularidade das transformações desencadeadas na sociedade pelas lutas.

O Brasil, por causa de sua formação histórica, carrega em si uma formação étnica, e, por conseguinte, cultural bastante miscigenada da qual compartilham, no mesmo espaço, diversas formas de economia que provocam gritantes diferenças entre classes. Dessa forma, em nossa sociedade, as pessoas das regiões menos abastadas são obrigadas a buscarem caminhos de fuga contra a fome e o desemprego alarmantes, provocados pela má distribuição de renda, a construir, diaspóricamente, um percurso identitário.

O resultado dessas contendas provocou inúmeras mudanças, sobretudo, na identidade, pois ao se deslocar, o sujeito leva consigo uma visão, não do que poderia ser, mas daquilo que o fazem pensar o que deveria ser. Outro fato é a peculiar relação entre identidade e memória, que será usada para tentar compreender como esse encadeamento coopera com a formação de uma identidade cultural individual e de uma tradição para uma coletividade esquecida.

Na segunda metade do século XX, mais precisamente, a partir dos anos de 1960, ao prosperar o conceito de identidade (individual) ao de identidade cultural (coletiva), acontece nos estudos literários a consolidação de um projeto identitário que conduziria à reterritorialização do sujeito definido pelas margens a reapropriar-se de um espaço existencial que poderia ser chamado de seu. A reelaboração criticoliterária brasileira começa, dessa maneira, a discutir a temática da identidade cultural.

Porém, a expressão do discurso literário, antes marcada pelo 'eu' individual, encara o desaparecimento deste em detrimento do 'eu' coletivo. A literatura começa a produzir textos com a voz da coletividade a criar e fixar um elo à questão da identidade ambivalentemente: no discernimento de sua perda e na procura de sua reconstrução. Uma literatura que tenta cultivar, pela narração, as culturas de resistência, mãe da identidade cultural.

Mostraremos, também, a figuração do sujeito detentor de uma consciência enraizada numa cultura, mas capaz de interagir com outras culturas e outras tantas consciências. Com isso, estudaremos a prevalência da pluralidade identitária sobre uma identidade individual e a

colaboração desse processo no equilíbrio da vida contemporânea em meio às teias da mundialização. Investigaremos, outrossim, a voz de Rísia e sua correlação com a questão identitária, como ela se forma e as implicações dos diálogos, por vezes truncados, por vezes silenciados, por vezes emudecidos ou perdidos num texto com expressão densa e poética.

Além disso, abordaremos as representações socioculturais retratadas em Rísia para expor a sua trajetória de (re)descoberta de identidade feminina, ambas evocadas pela necessidade de renovação que a narradora-personagem exige para a sua vida, após decidir sair em uma caminhada de retorno às terras pernambucanas à procura de sua genealogia, pois para ela em Tijucopapo estaria a sua origem desconhecida que precisava ser desvelada, e só assim, ela poderia ter uma nova visão sobre si mesma, fato que a faz se perceber detentora de um poder até então almejado, porém adormecido.

Tendo em vista as questões observadas, resolvemos analisar essa descoberta da identidade feminina de Rísia perante os desafios encontrados por ela num ambiente sociocultural e geopolítico no qual não existia um referencial feminino poderoso. Sendo a subserviência de sua mãe relatada muitas vezes na narrativa, a redescoberta do feminino aparece como etapa mais madura e experiente da personagem (Rísia), quando ela adquire capacidade de enfrentar os obstáculos que desafiam sua potência e sua capacidade.

A partir desse questionamento, pesquisaremos na narrativa de voz feminina do livro 'As Mulheres de Tijucopapo', o que a qualifica como obra que rompe com os modelos da hegemonia social, pela necessidade de reconstrução da narradora-personagem advinda de suas relações de escrita entre silêncios e vozes, ambos de relevante importância para o entendimento do percurso enveredado pela personagem. Além disso, analisamos o aspecto psicanalítico desse relacionamento mais omisso do que amoroso entre Rísia e a mãe e a influência desse vínculo no crescimento e amadurecimento da narradora.

A partir das observações tratadas até aqui, vemos afluir questões significativas que se inserem no contexto da narrativa e que se afetam mutuamente: a tentativa de redescobrir-se, repensar, criteriosamente, a busca da identidade que propiciou o projeto identitário e cultural de um povo; as novas formas de deslocamento que emergiram com a história mais recente; além de uma nova definição à visão feminina na literatura contemporânea.

Assim, para mergulhar na busca da identidade do eu feminino, a partir de uma literatura que narra a opressão, o silenciamento e a perda, propomos o estudo do texto do livro 'As mulheres de Tijucopapo' (1992), de Marilene Felinto. A pretensão de leitura e mergulho no texto da autora surgiu pelo desejo de apreensão da particular linguagem destemida de lutar pela coletividade em seu discurso narrativo-ficcional. A partir da

experiência da leitura minuciosa do texto narrativo e do olhar criticoliterário, no panorama do comparativismo que tecemos as tramas dessa pesquisa.

A principal motivação para a proposição desta pesquisa partiu do questionamento sobre as narrativas de voz feminina em obras escritas por mulheres. Dessa contenda, surgiram algumas perguntas: se a obra ‘As Mulheres de Tijucopapo’ foi premiada, por que há tão poucas pesquisas sobre ela? Durante outra leitura do livro, novas inquietações surgiram, como: Que sentimento de revolução é esse na personagem principal? De que modo se configura o silenciamento que Rísia tão bem representa? Quem é essa nordestina que deixa São Paulo e deseja procurar, em suas raízes, sua libertação e liberdade? Como as perdas influenciaram no percurso de redescoberta de si mesma?

Marilene Felinto é uma mulher de poucas palavras que, apesar de se autointitular como não sendo feminista, os seus textos e posturas, tanto escritas quanto faladas, sugerem o contrário. ‘As Mulheres de Tijucopapo’ (1992), escrito por ela aos 23 anos e publicado pela primeira vez em 1982, possui um tom de libertação e culmina em uma luta liderada por mulheres. A personagem principal e narradora, Rísia, decide enfrentar a BR e, ao longo de sua caminhada, comunicar-se em forma de carta ou telefonema, em língua brasileira com desejo de língua estrangeira, visto que ela se sentia mal compreendida e, por vezes, emudecia ou falava em outra língua, o que seria a única forma de protesto contra a sociedade que a reprime e exclui.

Agora eu não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora. Mas, não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos. Ser gaga, então, me calava muito. Eu já fui uma verdadeira muda (FELINTO, 1992, p. 40).

Desde a dedicatória, nos deparamos diante de uma dúvida. Ao dizer “Se eu pudesse dedicar essa história...” (FELINTO, 1992, p. 11). A autora nos faz refletir sobre quais motivos poderiam impedi-la de dedicar a sua história a alguém. A partir daí, surgem os questionamentos feitos por Rísia sobre valores, vozes, posturas, conquistas, autoestima e origem. Essa dúvida – se lhe era permitido a possibilidade de dedicar algo a alguém – aparece como se o fato de escrever já tivesse sido o bastante. Como ousaria dedicar? Como uma menina que teve seus sentimentos subjugados pelo pai e afogados pela mãe seria capaz, ou melhor, digna dessa alta postura de escritora? O desejo move-a e é mais forte do que qualquer preconceito, silenciamento, opressão ou repressão que pudesse paralisá-la.

A força da personagem Rísia, antes silenciada por qualquer violência ou olhar repressor do pai, move o seu desejo de fazer revolução. Nesse processo, a submissão da mãe ao pai parece incompatível com a imagem das mulheres de Tijucopapo (onde a mãe teria

nascido), terra da revolução e das rosas vermelhas. Rísia recorre à imaginação para construir um caminho alternativo, como quando ‘tornava-se’ barco flutuante nas águas e fugindo daquele suplício que é viver sem voz, unicamente por ser mulher.

Isso pode ser observado em determinadas cenas: no passeio de bicicleta com o personagem Jonas, evocam-se imagens alternativas de liberdade, como: chuva, bicicleta, campina, primeiro amor. No entanto, esse desejo de liberdade é reprimido pelo pai, que já a aguardava, após o passeio, para surrá-la, surra da qual a mãe não a poderia salvar, pois estava no hospital parindo outro filho que nasceria morto.

Essa figura do pai extremamente opressor, violento, algoz de seu relacionamento com sua mãe, chega ao fim quando Rísia resolve ir a Tijucopapo, após Jonas ter terminado o relacionamento com ela. As dúvidas reaparecem sobre quem realmente seria ela e qual a sua genealogia. A estrutura repressiva começa a ruir quando, ao chegar próximo a seu destino, as tão esperadas terras de Pernambuco, onde ela, enfim, descobriria quem é.

Rísia se depara com as mulheres de Tijucopapo, após os nove meses de viagem com o despertar de sua identidade feminina, que estava adormecido devido, provavelmente, a tantas situações de perda, ódio, mágoa e orgulho perante as figuras masculinas. A simbologia desse renascimento dá-se quando ela se sente em meio às “mulheres de cabelos grossos como cordas arrastando pela crina do cavalo” (FELINTO, 1992, p. 130), aquelas que não são como sua mãe, mas são as mulheres do lugar geográfico de sua mãe.

Ao encontrar um cavaleiro chamado Lampião, com quem ela pôde ter uma conversa, após nove meses caminhando pela BR, numa diáspora reversa e silenciosa, ou seja, é no retorno às suas origens que ela (re)descobre a força do feminino herdada de suas conterrâneas, mulheres de revolução iguais a ela.

Partindo dessas problematizações e de diversas leituras, percebemos quão farto material tínhamos para pesquisar, estudar, investigar e, ousadamente, contribuir com a premente tarefa de criar um corpo de pensamento sobre o sujeito de identidades plurais.

A discussão parte justamente dessa morte para renascer, do esfacelamento para ressuscitar, da fragmentação para completar-se, do gozo para entender-se como voz que grita aos ventos a revolução provocada pela necessidade de redescoberta da identidade do feminino que a todo instante o patriarcado quer silenciar. Mesmo diante dessa opressão, o desejo de liberdade que é despertado na narradora impulsiona-a à busca de suas raízes, de acordo com o que nos explicita Castello Branco no livro ‘A mulher escrita’(2004, p. 145):

Talvez a maneira menos agressiva de abordar a questão das relações entre o feminino e a escrita seja também a maneira mais radical: aquela que envereda pelo impossível do discurso, pelos silêncios do inominável, pelos absurdos de uma pré-

linguagem que se quer além (ou aquém) do verbo, mas que se quer também comunicação. Vê-se logo que, a partir de tal abordagem, somos irremediavelmente lançados no território do insólito e do invulgar: aqui, exatamente aqui onde se dá a singularidade, busca-se a generalização, a gramática de um discurso que se diz feminino. E aí nesse território não há como ignorar o entrecruzamento das vozes da psicanálise e da teoria literária – fala-se da morte, do esfacelamento, da fragmentação, do gozo.

Essa voz que cansou de ser silenciada e passa a ser a voz da (re)descoberta do autoconhecimento, isso é, o saber-se quem é, expressa-se na tentativa de compreender a origem de sua mãe. Desse modo, percebe-se a necessidade de estabelecer um alívio para essa ligação tensa e poderosa e compreender como os nove meses do percurso até Tijucopapo parem uma mulher renovada e conhecedora de si, que se mostra com autonomia, independência e renovação.

O desenvolvimento desta dissertação ambiciona demonstrar, como já nos referimos, a narrativa de voz feminina de literatura brasileira, na valorização de gênero e, esperamos, evidenciar o poder de escrita de uma mulher-escritora no cenário brasileiro. Esse interesse é fortalecido pela existência de uma escrita feminina produzida em um Brasil preconceituoso, patriarcal, omissivo e incapaz de ouvir ou dar voz à comunidade feminina do nordeste do Terceiro Mundo.

Além disso, é importante pensar como o direito à sua voz objetiva coloca a voz masculina em segundo plano, tanto por sua força de superar o passado quanto pela descoberta de si como sujeito, determinada sobre os objetivos e metas a serem alcançados.

O nosso objetivo geral projeta-se, com esta dissertação, investigando o romance ‘As Mulheres de Tijucopapo’ (1992) sob o olhar analítico de (re)construção da identidade feminina pela personagem-narradora Rísia, nos três espaços intersticiais que exercem importante representação para o processo identitário e a percepção de rememoração na narrativa: a casa, a escola e a rua.

Quanto aos objetivos específicos, com o intuito de expandir o objetivo geral indicado, pretende-se investigar a busca por identidade cultural do sujeito deslocado; analisar e fundamentar a relação mãe-filha de Rísia com sua genitora; explorar criticamente as vozes, imagens, dizeres e ‘não-dizeres’ de Rísia; verificar os rastros do passado da mãe de Rísia na reconstrução de seu eu na coletividade; examinar a relação entre as perdas e o desejo de desvendar seu passado na afirmação de um futuro melhor; compreender as maneiras como o texto literário da autora transporta a voz feminina para um espaço de silenciamento sociocultural.

Quanto à metodologia, diante do que foi exposto até aqui, esta pesquisa se dispõe a analisar a personagem Rísia, partindo da percepção inicial, após a leitura do romance ‘As

Mulheres de Tijucoapapo' (1992), do qual ela é a personagem principal que representa a voz feminina silenciada nas diversas esferas sociais, culturais, políticas e geográficas brasileiras. No intuito de escolher um caminho para nos guiar, resolvemos optar por investigar a necessidade de Rísia por buscar um referencial feminino, como mulher que luta pela reconstrução de sua identidade cultural e por compreender a influência que as atitudes submissas e subservientes da mãe tiveram sobre a construção de sua pessoa como ser social.

Entendemos que para Marilene Felinto o contexto social de mulher, negra, pobre, retirante nordestina em que Rísia está inserida, além das implicações do machismo repressivo e opressor do pai e o abandono do homem que ela ama, provocam nela um querer procurar suas origens na terra natal da mãe.

Por essa razão, pretendemos analisar e compreender como a reconstrução do feminino da personagem, feita num período de nove meses, representação de um parto de si mesma, no percurso de retorno de São Paulo a Tijucoapapo pode nos mostrar o quão necessário foi para o empoderamento da personagem que procura por sua referência feminina no passado, pois que não existe a menor identificação dela com a mãe.

A problematização da questão da identidade dilacerada pela mudança geográfica de Recife para São Paulo onde o feminino perde seu direito de voz e provoca questionamentos sobre as atitudes da mãe, podemos dizer, é também um viés para o entendimento da necessidade de reconstrução identitária da personagem.

O despertar em Rísia de uma necessidade para reconstrução de sua identidade, nos põe em frente às circunstâncias que nos permitem investigar os símbolos de uma cultura omissa e opressora que silencia a voz feminina, fonte de expressão para a dignificação da mulher como sujeito pertencente ao meio social.

Diante desse eterno fazer-se literário, afirmamos que nossa pesquisa partirá sempre da literatura para analisar as temáticas aqui levantadas. Inicialmente, faremos a releitura do livro 'As Mulheres de Tijucoapapo', bem como dos demais textos ficcionais de Marilene Felinto, como também textos teóricos que abordem a questão da voz feminina no cenário literário.

Após tais procedimentos, iniciamos esta escrita, porém a revisão bibliográfica do material teórico, crítico e literário a respeito de nosso objeto de estudo sempre se manteve revisado quando necessário. Adotamos uma abordagem qualitativa e comparativa e propomos uma análise interpretativa com base nos autores e referências dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista, ou ainda nas obras literárias que contribuíram com a discussão.

Fizemos análises fundamentadas nos artigos científicos, livros e revistas sobre o assunto para a problematização com base em estudos sociológicos, culturais e psicanalíticos, para analisar os comportamentos da protagonista e das demais personagens. Elaboramos permanente investigação dos diversos recursos discursivos que teremos em mãos após a pesquisa teórica e prática com embasamento crícoliterário.

Os procedimentos utilizados para a pesquisa incluíram: leitura e fichamento dos textos teóricos, leituras e releituras críticas e investigativas do livro ‘As Mulheres de Tijucopapo’ (1992), de Marilene Felinto, participação e discussão nas aulas oferecidas pela orientadora da pesquisa sobre as temáticas do feminismo e dos Estudos Culturais, apresentações em congressos e escrita de artigos acadêmicos. Os procedimentos incluíram assistência e leitura de entrevistas com a autora Marilene Felinto.

Aqui, evidenciamos a questão da identidade, por procurarmos compreendê-la sob a ótica da esfera sociológica. Como apoio teórico, mormente de Stuart Hall (1998, 2003), para comparar no terreno literário à questão do sujeito deslocado, descentrado e sua representação na narrativa de ficção, em que o sujeito é constituído de ‘identidades móveis’ que se mutacionam na medida das demandas do local sociocultural onde ele se encontra; empreendo, também, a compreensão dessa estrutura no discurso da personagem Rísia de Marilene Felinto.

A fundamentação teórica da nossa pesquisa parte, primordialmente, do questionamento sobre o que vem a ser essa literatura de voz feminina surgida no cenário do período pós-colonial e pós-feminista. Como falarmos de voz feminina num cenário em que teoria e crítica se (con)fundem?

A nossa análise segue no campo das obras ‘A identidade cultural na pós-modernidade’ (1998), ‘Da diáspora’ de Stuart Hall (2003), ‘Uma literatura nos trópicos’ (2000) de Silviano Santiago e ‘Locais da cultura’ (2003) de Homi Bhabha. Esse tipo de teoria produz reflexão sobre a falta de identidade do sujeito descentrado nos espaços de movência da cultura onde há forte influência da hegemonia sociocultural, em que as ideologias patriarcais favorecem o silenciamento e a exclusão das bonificações do cotidiano para as minorias.

No livro ‘A mulher escrita’, de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004), detivemo-nos para exprimir as dores e angústias da escrita de mulheres, pois essa obra trabalha com a teoria que embasa nosso questionamento sobre a necessidade de uma representação do poder da voz feminina na literatura brasileira. Também ela fez-nos pensar que a mulher-escritora pode ser responsável por retratar e questionar os problemas sociais de

gênero. Desses escritos, mesclaremos o texto poético e o texto teórico para que a visualização seja a mais clara possível.

Ana Lila Lejarraga em 'Paixão e ternura: um estudo sobre a noção do amor na obra freudiana' (2002) e Malvine Zalberg com o livro 'A relação mãe e filha' (2003), esclareceremos a formação do amor entre mãe e filha e como, aos olhos psicanalíticos de Freud, faz-se e desfaz-se esse laço maternal e eterno.

Guacira Lopes Louro em 'Gênero, sexualidade e educação' (1997) nos respaldou na teoria sobre os espaços escolares e suas influências no crescimento social dos indivíduos. 'Sol negro' (1989) de Julia Kristeva, 'A dominação masculina' (2012) de Pierre Bourdieu e 'As mulheres ou os silêncios da história' (2005) de Michele Perrot nos fundamentaram no quesito submissão, repressão, opressão e silenciamento feminino e sua pendência à perpetuação dos estereótipos de exclusão.

Ainda nessa perspectiva, tivemos como fonte de pesquisas algumas dissertações e teses, todas com o intuito de pesquisar a identidade feminina no contexto da literatura feita por uma escritora mulher e negra. Nossa pioneira foi Vieira (2001), que concentrou sua pesquisa na construção de identidade cultural da personagem Rísia, os questionamentos do discurso hegemônico e as contradições da cultura multirracial na sociedade brasileira e a classe pobre e nordestina excluída.

Em 2007, Silva nos fala sobre a representação do feminino por três vieses identitários: gênero, etnicorracial e de classe problematizada pelo olhar feminista na construção da identidade do feminino. Nascif (2008), parte do pressuposto de equivalência entre a condição subalterna da mulher e do continente latinoamericano. Vemos a observação das representações construídas acerca das relações do gênero feminino na literatura e a problematização das personagens femininas na contemporaneidade que, mesmo após o movimento feminista e a revolução sexual, ainda revela a continuação de uma extrema dependência psíquica e afetiva em relação ao masculino, descrita na dissertação de Maia (2010).

Rebelo (2010) nos auxilia a questionar o cânone literário, ao expor a pluralidade de perspectivas na literatura contemporânea, o reconhecimento da literatura feminina negra para além das ideias de permissão ou concessão na construção da identidade feminina, como sujeito de participação ativa da sociedade brasileira na desconstrução dos estereótipos. Em 2011, Grigoletto analisa a tradução do livro 'As Mulheres de Tijuco papo' para o inglês, feita pela tradutora Irene Matthews.

Silva (2012) pesquisa as alteridades polifônicas (das idades infantil, adulta e mítica) no

emaranhado discursivo de Marilene Felinto, a partir do ‘não lugar do passado’ que ganha força no presente durativo dentro do relato memorialístico. Curiosamente, apenas mulheres pesquisadoras se comprometeram com a seara da investigação da escrita feminina do espaço intersticial de Marilene Felinto.

Reconhecemos também a necessidade de fazermos a ponte entre a autora do livro literário desta pesquisa e outras autoras que possuam a mesma postura de discurso de libertação da voz feminina através da liberdade autônoma do direito de falar, como vemos em ‘Sejamos todos feministas’ (CHIMAMANDA, 2014) e o ‘Entre-olhares de Macabéa’ (LISPECTOR, 1998), ambas de maneira pincelada, posto que nosso estudo centra-se no livro ‘As mulheres de Tijucopapo’ de Marilene Felinto.

O que nos interessa nesta pesquisa é investigar a exaltação da voz feminina, do lugar do feminino na sociedade, não como força de trabalho, ou como mãe-genitora-amamentadora, mas como força intelectual da sociedade em que (sob)(re)vive. Propomos, então, fazer o caminho inverso do patriarcado, ou seja, vamos – através do estudo crítico, literário, teórico e poético – provocar a abertura de caminhos para as vozes silenciadas das minorias e o combate à exclusão de gêneros pertencentes a essas classes minoritárias.

Por sabermos que nenhuma pesquisa é feita sem fundamentos teóricos e/ou críticos, procuramos atualizar-nos com relação aos referenciais bibliográficos e à leitura da obra estudada. Usamos diversos livros, artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado para fundamentar conceitos e explicações e em leitura complementar de autores que acreditamos ter feito uma diferença significativa no que concerne à compreensão da literatura escrita na segunda metade do século XX, como Clarice Lispector (1998), Chimamanda Adichie (2011, 2015), Toni Morrison (2003).

O filme ‘O céu de Suely’ (2006), pela abordagem fronteiriça identitária feminina e as músicas ‘Sampa’ (1978) e ‘ABC do Sertão’ (1988), por trazerem na sua melodia poética traços identificados no livro estudado. Essas representações culturais brasileiras-nordestinas foram usadas somente como fonte de inspiração e, por conta disso, não houve aprofundamento comparativo em relação a elas e o livro.

O cenário contemporâneo da década de 1980 nos oferece narrativas escritas por mulheres, que geraram uma renovada re(a)presentação da voz feminina na sociedade da época, provocando na escrita e, por conseguinte nas leituras, uma nova avaliação da literatura, notadamente nas abordagens socioculturais e geopolíticas.

Nessa contextura, temos mulheres-escritoras que tornam a sua escrita o grito que

fora silenciado e nela expõem seus ideais de ser ativo em uma sociedade que a exclui, nega, reprime e oprime, sem entender que “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção [...]” como diria Virginia Woolf (2014, p. 12). As identidades e identificações das mulheres não eram vistas ou percebidas na literatura, porque mulheres não podiam escrever, só podiam ser escritas e, comumente, por escritores.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco roxo**. Tradução por Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas** [livro eletrônico]. Trad. Cristina Braum. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. Disponível em: < <http://feminismoaesquerda.com.br/wp-content/uploads/2015/03/247288220-Adichie-Sejamos-Todos-Feministas.pdf>>. Acesso em: 29 nov 2015.
- AINOUZ, Karim (Direção). **O céu de Suely**. Brasil, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XOV1ffFLvpwE>>; Acesso em 25 fev.2017.
- ALMEIDA, Lélia. A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de As Mulheres de Tijuapapo de Marilene Felinto. **Espéculo Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid. 2006. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/>>. Acesso em 30 out 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Narrativas cosmopolitanas: a escritora contemporânea na aldeia global**. Disponível em: <www.gelbc.com.br/pdf_revista/3201.pdf>. Acesso em: 30 out 2015.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- FELINTO, Marilene. **As Mulheres de Tijuapapo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FELINTO, Marilene. **Jornalisticamente incorreto**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono**. Rio de Janeiro: Record, 2002. Col. Amores Extremos.
- FELINTO, Marilene. **O lago encantado do Grongonzo**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FELINTO, Marilene. **Postcard**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LEJARRAGA, Ana Lila. **Paixão e ternura: um estudo sobre a noção do amor na obra freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASCIF, Rose Mary Abrão. **Transculturização e poder em Zoé Valdés e Marilene Felinto: o pluralismo na construção identitária latinoamericana.** [[Tese de Doutorado em Estudos de Literatura Comparada]. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2008.

PERROT, Michelet. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: EDUSC, 2005.

REBELO, Marina Farias. **Sobre ruídos, resistência e identidade: autorrepresentação negra em Marilene Felinto e Nega Gizza.** 2010. [Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais]. Brasília, Universidade de Brasília. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/8450>>. Acesso em 02 out.2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Maria Emília M. **Amor, ódio e exclusão em As Mulheres de Tijucoapapo.** Faces Femininas da Literatura. Disponível em: <www.fatea.br/angulo>. Acesso em: 2 nov 2015.

SILVA, Maria Emília M **Experiências de um lirismo agreste: o relato de identidades femininas, em As mulheres de Tijucoapapo, de Marilene Felinto.** 2012. [Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária]. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo., 2012.

SOUZA, Maria Salete Daros de. **Corpos em trânsito: subjetividades nômades e (des)encantos femininos em Marilene Felinto. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.fg2013.wvc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1371931337_arquivo_corposemtransito_subjetividadesnomadese_des_encantosfemininosemmarilenefelinto.pdf>. Acesso em 02 out 2016.

VARA, Teresa Pires. **As Mulheres de Tijucoapapo: a conspiração do silêncio e da palavra.** Porta-retrato. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2001.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. **Entre o céu e a terra: questões de identidade cultural em As Mulheres de Tijucoapapo, de Marilene Felinto.** 2011. [Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira]. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará. 2011.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. **Controvérsias sobre mestiçagem no Brasil em Marilene Felinto.** Revista Terceira Margem: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano XIII, n. 20, 2009.

ZALCBERG, Malvine. **A relação mãe e filha.** São Paulo: Elsevier, 2003. 4. reimp.

UMA ABORDAGEM ANTIRRACISTA NO AMBIENTE ESCOLAR

Thaises Carla Guedes Fernandes Dutra⁸⁷
Tânia Lima (UFRN -Profartes - UDESC)⁸⁸

1 Introdução

A imagem da pessoa negra tem perpassado um caminho diacrônico bastante espinhoso, tendo em vista que, mesmo estando inserido naquele discurso segundo o qual a escravidão é algo do passado, cujas marcas históricas foram vivenciadas outrora e que os afrodescendentes já conseguiram seu espaço na sociedade, ainda há muita luta pela frente, sobretudo, ao se pensar na questão do preconceito que engloba não só a cor, mas a religião, a cultura e tantos outros aspectos que caracterizam esse povo.

Desse modo, para que o povo negro fosse valorizado e suas raízes e culturas apresentadas no ambiente escolar, foi necessária a implementação de leis inclusivas, a exemplo da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que foi propulsora de valiosas ações no que concernem à história do povo negro e suas contribuições para a cultura. Além disso, essa Lei refere que as metodologias precisaram ser repensadas e, para isso, o material didático utilizado passou por adaptações que promoveram um ensino inclusivo e de valorização de um povo que, há séculos, carrega o peso da injúria racial na História do Brasil. Mesmo em meio a essas ações, ainda se nota, nos dias atuais, a insuficiência dessa implementação que propõe o combate ao racismo.

Para justificar esse dizer, lança-se mão à pesquisa de Gomes (2012, p. 11) que propõe responder a algumas indagações:

Quais são as práticas pedagógicas na perspectiva da Lei n.º 10.639/03 realizadas pelas escolas indicadas pelos atores-chave? Quem as desenvolve? Elas têm continuidade? Há participação da gestão do sistema e da gestão da escola no desenvolvimento de tais práticas? Como fica a participação da comunidade nesse processo? Há diálogo com os movimentos sociais e, principalmente, com o Movimento Negro? Essas experiências se enraízam nas escolas passando a fazer parte do Projeto Político Pedagógico a ponto de alcançar um grau de sustentabilidade? Ou elas oscilam de acordo com a presença ou não dos sujeitos que as desenvolvem? Quais são os avanços e os limites da Lei n.º 10.639/03 no interior das escolas públicas?

⁸⁷ Mestranda em Arte Visual (PROFARTES/UFRN, 2021-2023), Campus de Natal/RN. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande: UFCG, 2015. Pós-Graduada *Lato Sensu* em Educação para as relações etnicorraciais pela Universidade Federal de Campina Grande: UFCG, 2018. Graduada em Arte Visual pela Universidade de Jales, UNIJALES, 2019. Professora de Arte do quadro permanente da Secretaria de Educação do Estado da Paraíba e da Secretaria Municipal de Educação de Boqueirão-PB. E-mail: thaisesdutra@gmail.com

⁸⁸ Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando na área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras, contribuindo como professora permanente na Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Artes - UDESC.

Por meio dessas indagações, nota-se que a insuficiência no ensino da cultura afrobrasileira ainda persiste e que marca, por vezes, uma educação que se mostra presa a estereótipos e que ainda é carente de profissionais capacitados, projetos direcionados e ações inclusivistas que, não apenas tragam o aluno negro para o processo, mas que promovam, na totalidade dos participantes, uma cultura antirracista.

Além dos motivos que apontam a distância que acontece entre teoria e prática, pode-se recorrer à literatura como uma das possibilidades de ampliação do conhecimento do discente para que ele tenha à sua disposição não apenas os cânones literários escritos por poetas brancos que se autovalorizavam, mas também descrevam a imagem da pessoa negra como personagem que reproduz retratos da mulata hiper-sexualizada, do negro malandro e/ou vitimizado que só fornece uma margem de preconceitos e racismos enraizados.

No Brasil, os escritos relacionados à literatura afro começaram a surgir no século XIX com o poeta Luiz Gama e a poetisa Maria Firmina dos Reis. Além desses, outros marcados e renomados poetas da literatura negra foram Cruz e Sousa, Lima Barreto e Machado de Assis que, independente dos tempos e das influências literárias, impunham em seus escritos traços da literatura negra. Mas, com a implementação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003) é que as escolas intensificaram a literatura afrobrasileira a fim de promoverem a inclusão social e o processo de antirracismo nas abordagens educacionais.

A partir do que se descreveu, entende-se que os eventos culturais e literários podem servir para abolir esse mal que teima por perdurar nos espaços internos das nossas escolas, assim como na sociedade brasileira. Por isso, consciente do poder da escola em transformar pessoas, a escola tem o compromisso de tratar esse tema, não só por força da Lei de 2003, mas, antes disso, por um princípio ético, inclusive.

Com esse propósito, citam-se as performances literárias na consciência de que esses eventos conseguem gerar, no espaço escolar, o estímulo a pesquisas, levantamentos de hipóteses sobre os temas trabalhados e apropriação das falas transmitidas, processo que contribui com o desenvolvimento do aprendizado dos educandos, acrescentando-lhes novos conhecimentos e quebrando barreiras outrora existentes.

Referindo-se à performance como arte visual, pretende-se, por meio dela, levar o indivíduo a reconhecer, na literatura, o papel integrador capaz de superar os abismos existentes entre a arte e a vida apresentando testemunhos que registram as mudanças que se operam no mundo por meio da imaginação artística. Desse modo, os alunos precisam ser protagonistas do evento, de modo que tenham a oportunidade de interagir a partir daquilo que leem, escrevem e analisam, além de tomarem nota, refletirem, criticarem e se

emocionarem.

Optar pela performance, nesse momento, indica um contato mais preciso com a arte, de modo que, por meio dela, as experiências da leitura, da declamação e da dramaturgia evoquem vivências pessoais e proporcionem a reflexão sobre a própria identidade, pois, como diz Larrosa (2002) “a experiência é o que nos passa, nos toca, nos acontece.” Nesse sentido, a proposta de uma performance como promotora da cultura antirracista traz um sentido profundo para a construção pessoal dos discentes que, em alguns momentos, se sente distante da inserção sociocultural e que, por intermédio da Literatura, poderá sair da condição de sujeito oculto para se tornarem autores e protagonistas de suas experiências artísticas.

2 Performance literária: para início de conversa

Após algum tempo de muita persistência e estudo, entende-se que a arte tem passado por algumas modificações, sobretudo, no que diz respeito ao ensino, levando-se em consideração que o ensino de arte sempre esteve à margem da estrutura educacional. Barbosa (1986) destaca que, no Brasil, sua obrigatoriedade teve início na década de 1970, embora, desde o século XIX já se buscasse tornar a arte como disciplina obrigatória nos currículos, visto que, ainda na década de 1920, houve diversas tentativas de sua implantação na escola. Contudo, mesmo havendo essas implementações e anseios, o ensino de arte no Brasil esteve permeado por equívocos, desviando-se da natureza do objeto de seu estudo, uma vez que se centrava em um produto e não em seu processo.

Não obstante, mesmo tendo sido incluída como área de conhecimento nos currículos escolares, através dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) (BRASIL, 1997, p. 30) “o ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

Para além de todos esses percalços, ainda surge a questão do docente que, em sua maioria, era um profissional sem conhecimento teórico da disciplina de Educação Artística, nome dado no momento da inserção da disciplina ao currículo escolar, que só passou a desenvolver conhecimento suficiente para um trabalho com a qualidade necessária a um bom ensino das diversas linguagens das artes com os cursos de licenciatura nas diferentes linguagens. Esse processo ocorreu, sobretudo, por causa da universalização da Educação Básica que, quando adotada, necessitava de uma demanda maior de docentes. Com base nessa necessidade, frente à implementação da Lei 5.692/71 (BRASIL, 1971), cursos polivalentes de curta duração foram criados e professores foram formados para ensinar artes

(plásticas, cênicas e musical) na perspectiva das atividades a serem trabalhadas (BARBOSA, 1990).

Ainda que a questão da polivalência tenha sido revista através da definição das quatro linguagens artísticas, a saber, artes visuais, artes cênicas, música e dança estabelecidas pela Lei nº 13.278/16 (BRASIL, 2016), ainda há uma resistência a esse respeito nas realidades escolares, uma vez que continua sendo comum professores de outras linguagens artísticas, áreas afins⁸⁹ ou não afins assumirem as cargas horárias de arte, o que faz com que o processo de polivalência nunca chegue ao fim.

Essa questão, de alguma forma, também atinge esta pesquisadora, cuja experiência na multiplicidade das artes é muito abrangente, mas que não pode ser trabalhada na maioria das escolas, sobretudo nas do setor público, por não haver aulas por área. Além disso, não há professores para música, dança, teatro e artes visuais, mas apenas um profissional que precisa abarcar todas essas áreas do conhecimento e levá-las ao aluno, ciente de que, possivelmente, a escola seja o único e mais adequado espaço em que ele vai ter contato com essa interdisciplinaridade artística, principalmente aqueles alunos que vivem à margem da sociedade e distantes do acesso cultural e artístico. A esse respeito, lança-se mão das contribuições de Guerson *et al* (2010, p.11), quando aponta que:

[...] os campos de conhecimento se desdobram entre si, por um natural diálogo interdisciplinar; ligam-se na justificativa de algo maior do que suas delimitações, ou seja, a existência humana, entre natureza, sociedade e cultura. O caráter múltiplo das Artes decorre de suas diversificadas formas de manifestação ou subáreas: Artes Visuais, Audiovisuais, Teatro, Dança, Música e Literatura, mas cada qual possuindo conteúdos próprios, pois multiplicidade difere de polivalência.

É na perspectiva de multiplicidade artística que se necessita, como professores de arte, sempre buscar atualização e meios de alcançar o conhecimento, não só da contemporaneidade artística, mas para além disso, conhecendo os fatores que influenciam esse percurso, principalmente na busca de atender às necessidades dos discentes, dotados de preferências e referências musicais, visuais e de movimento.

Destarte, não há como dissociar as áreas artísticas levando em consideração que uma pode complementar a outra e construir o sentido que o educando, muitas vezes, procura, visto que a arte é uma área da educação muito ampla e cheia de particularidades, “além de ser integradora, não podendo se limitar a posturas e encaminhamentos fechados” (MACHADO,

89 Dentro das áreas afins, citamos as que fazem parte das linguagens, conforme determinação da BNCC, quando afirma que a abordagem das linguagens deve articular seis dimensões do conhecimento que, de forma indissociável e simultânea, caracterizam a singularidade da experiência artística. Tais dimensões perpassam os conhecimentos das Artes visuais, da Dança, da Música e do Teatro e as aprendizagens dos alunos em cada contexto social e cultural (BRASIL, 2018, p. 192).

2013, p. 23).

É importante frisar, ainda, que esse processo de inclusão multidisciplinar não pode promover a desvalorização da disciplina, como se não tivéssemos um conteúdo ou um percurso didático a seguir, mas tendo-o como subsídio para que o discente, principal elemento do processo educativo, não seja privado de conhecimentos por causa de fatores externos, tais como, carga horária da disciplina, limitação de recursos didáticos e tecnológicos que poderiam ser usados no espaço escolar, além de tantos outros obstáculos que são encontrados no ensino das artes. Isso, a nosso ver, fica ainda mais concreto quando pensado através de um evento literário como uma performance artística e literária, como será visto, a seguir.

3 A performance artística e literária e a inserção sociocultural dos alunos

A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada
(ZUMTHOR, 2005, p. 89).

Há algum tempo, notam-se, no ambiente acadêmico, alguns estereótipos relacionados ao ensino de arte nas escolas, a saber, falta de profissional qualificado, limitação de material, restrição de carga horária, fatores que restringem e limitam o conhecimento dessa área. Por meio da escola é possível notar uma democratização desse acesso, embora ainda haja diversos obstáculos que impedem o discente de se deslumbrar com esse contato por fatores estruturais, tais como livros didáticos que, muitas vezes, não se adequam à realidade do educando, autores e obras europeias que se distanciam do letramento cultural de determinados grupos, ausência de eventos e outros projetos que estimulem essas práticas, como também a insegurança do docente que, às vezes, torna esse processo enfadonho e desencantado.

Pensando nisso, faz-se necessário que os formadores e ‘arte educadores’, promovam eventos que tirem o educando do anonimato, que o faça sair da condição de mero receptor de informações, passando a dar vida e cor às suas habilidades artísticas, capazes de o fazer perceber o mundo cultural que está disponível a sua volta. Nesse sentido, ter como pressuposto a performance artística é o mesmo que ter voz e movimento em vida, é também estar de acordo com a compreensão zumthoriana, segundo a qual “a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção” (ZUMTHOR, 2010, p. 30).

Lançando mão do exposto, procura-se articular arte e literatura, áreas curriculares que ora se encontram distintas e ora se unificam como sendo uma só para que, através de

uma performance literária, se possa dar ênfase ao desenvolvimento das competências artísticas do discente, levando-o a uma prática artística prazerosa, com significado intelectual e emocional, fazendo-os descobrir habilidades por meio do ensino formal e/ou informal. Para a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (BRASIL, 2018, p.195), essas áreas encontram-se no subgrupo das artes integradas que explora as relações e articulações entre as diferentes linguagens e suas práticas.

Destarte, é preciso que o educando se encontre no mundo da arte desenvolvendo habilidades que estejam ligadas a essa área do conhecimento. Para tanto, apresenta-se uma proposta que enfatiza o uso da performance, através da ligação que ela estabelece com a poesia oral. No entanto, sabendo que a performance transita entre as artes visuais e cênicas, não se tem a pretensão de estimular e aplicar a performance direcionada a uma linguagem artística específica, mas sobretudo, para promover um efeito teatral semelhante ao *mousikè*, que lhe confere a possibilidade de harmonizar, ao mesmo tempo, a dança, a música vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Entende-se, com esse experimento que, por intermédio da voz e da performance a mensagem chegará ao interlocutor de modo mais eficaz e concreto, fazendo com que aquilo que for trabalhado ultrapasse o evento ou o momento da explanação e faça parte da vida daqueles que receberam a mensagem. Assim, “tanto o locutor quanto o interlocutor serão envolvidos pela dramatização implicada na performance, isto é, pela duração e pelo espaço que lhe são próprios e que são apresentados como presentidade” (LOBO, 2015, p. 194).

Fazendo ponte com a atual realidade docente, sabe-se que, muitas vezes, se torna desafiador concentrar a atenção do aprendiz para ouvir um determinado texto poético, mas quando se imprimem sentimentos e gestos próprios da performance, nota-se que o discente, ou qualquer indivíduo em condição de receptor, se sente convidado a degustar aquilo que ouve através do que o olhar também capta, ultrapassando, conforme aponta Lobo (2015), a mesmice do código de tradição linguística e a noção da leitura pré-programada pela noção do início, meio e fim lineares, na medida em que a voz em performance dialoga com as mais variadas formas de arte.

Essa é, sem dúvida, uma mistura de sentidos conferidos à arte da performance, elucidada por Guattari (2008, p.114), como aquela que “tem o mérito de nos evidenciar a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes com a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade.”

Ademais, nosso objetivo com esta pesquisa é fomentar a educação artística por meio

da performance e com base na relação que há entre literatura e arte, recorrendo a modalidades expressivas, como mecanismos de desenvolvimento, apropriação da linguagem e da cultura de um povo, da aprendizagem e da criação de manifestações artísticas. Conforme a abordagem de Ferreira (2013, p. 201), “inserida no patrimônio artístico da humanidade está a literatura e que, sendo ela um valioso legado cultural, necessita ser socializada e acessada pelas vias da educação escolar.”

Ainda com base em Ferreira (2013), a obra de arte reflete a realidade humana, simultaneamente, assim como também envolve as relações com outros seres humanos e com o mundo, de uma forma geral. É necessário, portanto, que haja uma ampliação e permanência desses estímulos no ambiente escolar, visto que a subjetividade humana não se desenvolve de forma espontânea, mas através da instrução. Para tanto, os conteúdos literários devem ser entendidos em sua ‘peculiaridade formativa’, o que permite enriquecer culturalmente o indivíduo.

Ademais, estimular o estudante por meio do contato com a arte e as experiências ‘na e para a leitura’, levando-se em consideração que o aprendizado artístico faz surgir experiências e vivências relacionadas aos acontecimentos do mundo vivenciado, além de fazer com que cada indivíduo construa a sua interioridade, seus desejos, seus limites, suas ousadias e medos, estabelecendo, assim, a principal ligação que as artes têm com o ser humano.

4 Uma análise a partir da performance: por uma cultura antirracista

Para a abordagem dos temas transversais atualmente trabalhados nas escolas, como é o caso do racismo, pode-se estabelecer uma ponte teórica entre história, arte e literatura, relacionadas à poesia, ao teatro, à música ou a outras linguagens que concebem o fazer artístico. Sendo assim, faz-se necessário, portanto, informar como ocorre o processo de inclusão da literatura afrobrasileira, lançando mão dessa desmitificação da literatura arcaica, racionalista e de aspectos de embranquecimento, dando lugar a novas tendências em que a cultura, a história e a vida de um povo podem ser enfatizadas.

Decerto, as poesias que priorizam a temática afrobrasileira ainda passam por um processo construtivo de conceitos e ideias, mas é possível afirmar que é através dessa prática literária que a imagem da pessoa negra vai perpassar os estereótipos formados na história folclórica, em que o personagem negro era aquele que, não obstante, sempre foi apresentado à margem da sociedade e com características capazes de relacioná-los e/ou identificá-los como as pessoas mais pobres, ausentes de caráter, sem inteligência e dotado de

malandragens. É, portanto, a partir dessa imagem que a escola deve se curvar, reconstruindo-a a fim de que as crianças não se cruzem com representações tão estereotipadas que causarão vergonha, falta de aceitação e, até mesmo, medo do reconhecimento.

Mesmo com o uso de literaturas e leituras obrigatórias da poesia afro nos vestibulares há algum tempo, é certo que, com a imposição de uso da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003) é que a escola começou a priorizar com mais ênfase literaturas afrobrasileiras, seja através de poemas, músicas ou obras infantis em seus currículos e planos de aula, principalmente, nas disciplinas de linguagens e que, desse modo, a literatura e a arte constituirão a ponte para que essa prática pedagógica ultrapasse as salas de aula, visto que, na maioria das vezes, as ações racistas se originam no seio familiar, daí porque um evento como a performance literária pode levar à reflexão, não apenas o alunado, mas, especialmente, a comunidade escolar, de modo geral.

Nesse sentido, adere-se ao pensamento de Gomes (2012), que concebe a escola como agente de luta contra os efeitos nocivos do preconceito racial. Para essa pesquisadora:

Os movimentos sociais, as lutas da comunidade negra exigem da escola posicionamento e a adoção de práticas pedagógicas que contribuam para a superação do racismo e da discriminação [...] é necessário uma formação político-pedagógica que subsidie um trabalho efetivo com a questão racial na instituição escolar. Boa vontade não basta (GOMES, 2012, p.188-189).

A escola pode, assim, se encarregar de discutir e promover reflexões em relação à superação de paradigmas e estereótipos que teimam em marginalizar o povo negro frente à valorização de sua história, cultura e a disseminação de referências positivas que contribuam com a construção de sua identidade. Reiteramos, ainda, que a proposta da performance pode funcionar como reflexão social sobre essa inserção, cujas versões da linguagem, como é o caso da literatura, podem ser vistas como uma poderosa forma de expressão do mundo através da arte, fazendo relação entre ficção e realidade, quando une o que o outro escreveu ao que está sendo vivenciado no cotidiano das pessoas.

Se pensarmos que, antes de reproduzir, devem-se, paulatinamente, construir conhecimentos, para que se tenha segurança sobre aquilo que se fala. Assim, uma performance literária poderá ser o primeiro contato de muitas pessoas com o mundo artístico e literário, daí porque tudo aquilo que for reproduzido pode ser visto como verdade absoluta para aqueles que estão ouvindo pela primeira vez e, possivelmente, não tenham interesse por aprofundar e de realizar novas buscas. Um dos passos construtivos para a organização do evento dá-se a partir do roteiro de apresentação, no qual a seleção das obras que irão ser apresentadas em sala e suas possíveis contribuições reflexivas no momento da

explicação servirão de base para essas quebras de estereótipos e possível valorização, tudo envolto nas possibilidades que a performance pode oferecer. A esse respeito, compactuam-se as ideias de Vygotsky (1997), quando afirma que o sujeito aprende de forma mais significativa por meio de interações e construções cooperativas com seus semelhantes.

É importante que poetas, poetisas e autores de obras literárias, em geral, sejam selecionados para que possam fundamentar as reflexões sobre a vida do negro e o preconceito por ele vivenciado historicamente. Para isso, pode-se lançar mão de poetas que influenciaram a promoção da literatura afrobrasileira, como o ‘cânone’ Castro Alves. Entretanto, fixar essa explicação apenas em poetas e obras que tenham um lugar de fala mais concretizado não é o melhor caminho a seguir, levando-se em consideração, sobretudo, que a literatura regionalizada pode estar mais presente na vida dos educandos com critérios próximos à realidade dos mesmos.

Para tal, é importante que essa inserção não tenha o propósito de tomar o lugar da literatura canonizada, mas que, diferente disso, estenda as possibilidades culturais que esse acesso pode promover. A esse respeito, citam-se os apontamentos de Osakabe (2005), quando afirma que o que se pretendia, na eliminação dessa literatura cânone dos currículos escolares, não seria a substituição de um padrão por outro, mas uma ampliação do universo cultural que deveria, necessariamente, contemplar as produções mais significativas da história próxima.

Essa ideia de história próxima pode ser exemplificada através da poetisa Midria da Silva Pereira que, através dos saraus, deu voz a sua ancestralidade e, com uma linguagem simples e própria da poesia falada, por meio da performance, trouxe uma temática por vezes tão robusta para o encontro da realidade vivida por tantas outras meninas pretas que hão de se encontrar no poema ‘Eu sou a menina que nasceu sem cor’, conforme se pode ler a seguir:

Eu tenho um problema
meu ascendente é em áries
E eu tenho outro problema
É que eu sou a menina que nasceu sem cor.
Para alguns eu sou preta
Para outros eu sou preta
Para muitos e muitos eu sou parda
Ainda que eu sempre tenha ouvido
Dizerem por aí que
Parda é cor de papel
E a minha consciência racial quando me chamem de parda
Fique tão bamba
Quanto à autodeclaração
De artista pop como a Anitta quando
Pratica apropriação cultural
[...]

(Trecho do poema ‘Eu sou a menina que nasceu sem cor’ da poetisa Midria da Silva Pereira, 2019).

A leitura desse trecho é um convite a apreciar uma poesia que trata de um assunto tão complexo e necessário, que continua atingindo milhares de meninas pretas. O trato que a poetisa dá ao tema vem permeado de uma ironia notada logo no primeiro verso do poema, quando ela afirma que sua cor de pele é ainda vista como um ‘problema’ que impede a inserção social de tantas pessoas. Não obstante, essa ironia é ainda mais observada na declamação do poema, disponibilizada na plataforma digital *youtube*⁹⁰ quando, para além da dor, a poetisa interioriza todo aquele silêncio que ela e tantas meninas pretas precisaram manter.

Sendo assim, ter a performance poética como subsídio é objetivar o movimento do corpo, não aquele usado pela dança, mas lançando mão de um movimento de gestos, vozes e comunicações a fim de que o dizer poético seja valorizado e apreciado por quem ouve aquela mensagem em dado momento, como algo que vai além do ensaio, mas que tem personalidade e vida própria, de acordo com o tempo, o público e o momento, conforme as ideias de Zumthor (1993, p.219).

Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, uma produção sonora: expressão e falas juntas, no bojo de uma situação transitória e única. A informação transmite-se assim num campo dêictico particular, jamais exatamente reproduzível, e segundo condições variáveis, dependendo do número e quantidade dos elementos não linguísticos em jogo.

O jogo que a poetisa faz entre aquilo que ela escreveu e aquilo que ela pretende repassar está intimamente ligado ao propósito do Slam - batalha de poesia falada - da qual a artista participa no momento da gravação da apresentação. Esse gênero pode ser relacionado à performance quando, mesmo não necessitando de poesias autorais, mas os apresentadores precisam fazer com que a poesia não seja meramente lida, mas declamada por parte de quem apresenta e vivenciada por parte de quem a escuta.

Além da performance utilizada pela poetisa citada, a relação que ela traz com nomes e símbolos que fazem parte do cotidiano dos alunos pode ser um fator atrativo para que essa literatura seja lida e apreciada. Através desse exemplo pode-se citar Anitta, artista pop que é conhecida pelo alunado e que, provavelmente, despertará o ouvinte na observação dessa poesia falada. Muitos outros poetas e poetisas, embora ainda anônimos, podem contribuir com a elaboração da performance proposta, a exemplo de Solano Trindade;⁹¹ Oliveira

90 <https://www.youtube.com/watch?v=o6zEzP7pudQ>

91 Francisco Solano Trindade nasceu em Recife, no bairro de São José, filho do sapateiro Manuel Abílio, mestiço de negro com branca, e da quituteira Dona Emerenciana, descendente de negros e indígenas. Solano foi o grande criador da poesia “assumidamente negra”, segundo muitos críticos. Faleceu em 20 de fevereiro de 1974. (Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>).

Silveira,⁹² Victoria Santa Cruz⁹³ e Midria Silva,⁹⁴ que abordam o tema antirracista em seus escritos.

No tocante à música, abre-se um leque de opções, metodologias e formas variadas de trabalho, levando-se em consideração que, além de uma composição formulada a partir de um roteiro histórico, as formas de recepção e convivência com esse gênero é algo cotidiano e próximo de qualquer classe, independente de sua condição intelectual, social e faixa etária. Nesse sentido, pode-se lançar mão de algumas composições bastante conhecidas, a saber: ‘Protesto do Olodum’, ‘Ilê Pérola Negra’ e ‘Brilho de Negro’ além do ‘Canto das Três Raças’, que é uma canção que pode ser considerada hino na representação dessa diversidade pretendida por nós na execução dessa performance.

Desse modo, não é preciso que o sujeito esteja inserido no âmbito escolar para que possa ter acesso à música e às mensagens sugeridas pela mesma, conforme citam Ongaro, Silva e Ricci (2006, p.2) [...] “a música está presente na vida de todos os seres humanos e também na escola, para dar vida ao ambiente escolar, além de despertar nos alunos o senso crítico para o que ouvem e como isso se reflete em sua vida.”

Assim, convém ressaltar que a escola deve ser esse espaço de transmissão de mensagens socialmente edificadas, ocupando-se com promover a imaginação dos jovens que ouvem as músicas para que elas sejam mais bem compreendidas. Assim, pode-se inferir que a performance, sobretudo como questionada neste trabalho, é um misto de inclusão e de pertencimento, uma vez que trará para o debate a cor de nossos alunos, dos seus familiares e da sua cultura que, muitas vezes, é apagada no ambiente escolar.

Acredita-se que através dessa intervenção as barreiras possam ser ultrapassadas e que o negro artista ou o branco que valoriza essa história, além de apresentar-se como protagonista imprima valores, emoções e desejos através da poesia na performance, já que, numa sociedade racista como esta em que se vive atualmente, não bastando, apenas, não ser racista, mas, sobretudo, sendo antirracista.

92 Nascido em 1941 na área rural de Rosário do Sul, Estado do Rio Grande do Sul, Oliveira Silveira, poeta negro brasileiro, junto ao grupo dos Palmares, idealizou o 20 de novembro, data que resgata a resistência do povo negro. Faleceu em 01 de janeiro de 2009. (Disponível em: <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/>).

93 Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra foi uma poeta, coreógrafa, folclorista, estilista e ativista afro-peruana. Junto com seu irmão, Nicomedes Santa Cruz, ela é considerada significativa em um renascimento da cultura afro-peruana nos anos 1960 e 1970. Morreu aos 91 anos devido à idade avançada e limitação na saúde. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Victoria_Santa_Cruz).

94 Poeta, estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, educadora, slammer, slammaster do Slam USPerifa e membra do Coletivo Sarau do Vale. Acredita na poesia enquanto forma de cura, espaço de escuta, fala e transformação social. Em 2020 publica de maneira independente seu primeiro livro de poesias "A menina que nasceu sem cor". (Disponível em: <https://www.midria.com.br/>).

É pensando nos aspectos inclusivos na construção de uma cultura antirracista nas escolas que a literatura afrobrasileira se apresenta, para além de uma obrigação, mas conservada em sala de aula como uma manifestação cultural que, mesmo nos tempos de sofrimento, aprisionamentos e imposições eram mantidas pelo povo negro. Conforme destaca Santos (2013, p. 80),

Há anos os afrodescendentes buscam seu espaço na cultura e na literatura no Brasil. Não podemos abdicar de um legado que faz parte da história deste país e que em meios às paredes das senzalas, à escuridão do porão e nos campos das fazendas nossos negros africanos nunca deixaram morrer a arte de suas raízes.

Por fim, mesmo com a imposição da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), nota-se que muitos professores ainda encontram barreiras para explorá-la nas salas de aula, visto que o preconceito ainda está arraigado e o reconhecimento como pessoa negra encontra-se um pouco distante do no alunado atual.

5 Considerações finais

A promoção de uma cultura antirracista não só para os alunos, mas para todas as pessoas, professores e comunidade escolar em geral, faz parte do maior propósito desta pesquisadora, em relação a esse evento, uma vez que os conhecimentos adquiridos são importantes e indispensáveis para a construção pessoal, social e política.

Além da reflexão sugerida pela performance, o aluno também terá a oportunidade de se tornar coparticipante do seu processo educacional, saindo do anonimato e ultrapassando o espaço restrito à sua carteira. Ao contrário disso, a organização do evento, a seleção dos textos e obras que serão apresentados, a atuação e o protagonismo farão parte da construção social do aluno que certamente não mais se sentirá alheio a sua própria formação, mas seu construtor ativo. Sobretudo, levando-se em consideração que a performance é um evento interdisciplinar em que o discente poderá ter contato com o conhecimento de diversas áreas do saber sem que haja um processo enfadonho e obrigatório nesse percurso.

Ainda é possível citar que a temática antirracista poderá envolver alunos das mais diversas personalidades do ambiente escolar e poderá chamar a atenção do público que, nem sempre, consegue se destacar em eventos desse tipo, talvez pela falta de pertencimento daquilo que está sendo exposto, uma vez que a maioria dos alunos que se interessam em participar de tais eventos são aqueles que já apresentam sinais artísticos e predisposição para o protagonismo.

A partir dessa intervenção espera-se que haja a possibilidade de valorização da pessoa negra, desmistificando estereótipos anteriormente firmados numa tentativa de reconhecê-los

como seres capazes de contribuir com a crença, a gastronomia, a cultura, de modo geral, e a beleza, numa nação inteira que historicamente se apresenta miscigenada. Assim, também é o intuito desse processo, fazer com que o aluno se alie à performance para trazer ao público a mensagem que está sendo desenvolvida no evento artístico.

Para tanto, pretende-se formar indivíduos que reflitam e façam refletir para além das propostas pedagógicas e avaliativas e que, sobretudo, concebam a escola como uma incentivadora do pensamento, da ação e que instrua seu alunado para que possa exercer o papel de cidadãos livres e ativos na sociedade em que vivem, fazendo uso da arte e da literatura como uma possibilidade múltipla de conversação e prazeres, além de, principalmente, gerar uma estratégia de inclusão e pertencimento fortalecendo os laços e proporcionando um ambiente escolar acolhedor, solidário e produtivo.

Entende-se que a política de embranquecimento está bastante presente na sociedade brasileira, fazendo com que, cada vez mais, as pessoas se envergonhem de dizer que são negras, mas expressando orgulho no momento em que falam. Cabe aos professores, independente da sua área de atuação, aproveitar-se a história do país, como fonte de inserção cultural desses jovens por meio da literatura.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>. Acesso em 24 nov. 2018.

BARBOSA, Ana Mae. **História da arte-educação: a experiência de Brasília**. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 10.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. **Lei n. 10.639/03**. Brasília: Presidência da República, 9 jan.2003.

BRASIL. **Lei nº 13.278/16**. Altera o §6º. do artigo 26 da Lei no 9.394/96, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, 2 maio.2016.

BRASIL. **Lei 5.692/71**. Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Brasília: MEC, 1971.

CRUZ, Victoria Santa. **Gritaram-me negra**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=49-wQtOj7iI>>. Acesso em 24 nov.2018.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **A reafirmação da estética negra como resistência**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9pEfFhZqVU>. Acesso em 24 nov. 2018.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, N. B. P. Catarse e literatura: uma análise com base na pedagogia histórico-crítica. *In*: MARSIGLIA, A. C. G. **A infância e pedagogia historicocrítica**. Campinas: Autores Associados, 2013, p. 201- 215.

GOMES, N. L. (org). **Práticas pedagógicas de trabalho com relações etnicorraciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03**. Brasília: MEC/UNESCO, 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUERSON, M.; Ana, M. B.; Luigi, P. **Um diálogo em prol de ‘re-significações’ sobre ensino/aprendizagem de Artes-Visuais**. São Paulo: Max Limonad, 2010.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. 2002, nº 19.

LOBO, D.S. **A Poesia: corpo, performance e oralidade**. Repositório. UFLA, 2015.

MACHADO, Carla Adriana. **O Ensino de Arte na Educação Básica: um olhar para a música e a interdisciplinaridade**. UFFS, 2013.

ONGARO, C.F.; SILVA, C.S.; RICCI, S.M. **A importância da música na aprendizagem**. Ficheiros, 2006.

OSAKAB, Haqira. Poesia e indiferença. *In*: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zeia (Orgs.). **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte: Ceale/Autêntica, 2005. p. 37-54.

PEREIRA, M.S. **A menina que nasceu sem cor**. Poesia Youtube, 2019.

SANTOS, V.J.R. **O sincretismo na culinária afrobaiana: o acarajé das filhas de Iansã e das Filhas de Jesus**. Salvador: UFBA, 2013.

TOLEZANO, Julia. **Caião quer conversar**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YU20Zn5nlGQ>>. Acesso em 24 nov.2018.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

LITERATURA AFROBRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA EM SALA DE AULA: UM PROJETO DE INTERVENÇÃO

Mariana EufRASINO do Nascimento (UFRN)⁹⁵
Tânia Lima (UFRN /Profartes - UDESC)⁹⁶

Devir de Classe

A lei nº 10.639/2003 (BRASIL, 2003) tornou obrigatório no Brasil o ensino da história e da cultura afrobrasileira. No entanto, na realidade escolar, observa-se que, geralmente, essa prática é inexistente ou limitada. Com o intuito de romper essa tendência, foi realizado o projeto de intervenção ‘Literatura afrobrasileira de autoria feminina em sala de aula’, que será apresentado neste breve artigo de forma reflexiva.

O projeto experimental foi efetuado em 2018, em uma turma do sétimo ano do Ensino Fundamental da rede pública estadual de ensino de Natal/RN, durante estágio obrigatório. No período de um estágio destinado ao diagnóstico da realidade escolar, em uma atitude etnográfica e reflexiva, problematizou-se o fato de as leituras feitas pelos alunos restringirem-se a textos de autoria masculina e branca. Para intervir nesse aspecto, o projeto realizado teve como base a leitura de contos das autoras Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Raquel Almeida.

Ressalta-se que a reflexão construída acerca do diagnóstico e do projeto de intervenção fundamenta-se em uma perspectiva de ensino voltada à formação humana integral e sob a concepção interacionista da linguagem. Ao fim do projeto, observou-se que os temas levados para a turma, a partir da literatura, como a cultura negra, a ancestralidade, a identidade racial e o racismo, possibilitou que os alunos desvelassem ressignificações das narrativas ficcionais a partir de suas próprias vivências, aproximando-se do texto literário como sujeitos.

Das Leis Transformadoras

Há quase duas décadas, a Lei nº 10.639/2003 (BRASIL, 2003) tornou obrigatório, nas escolas brasileiras, o ensino da temática ‘História e Cultura Afrobrasileira’ (BRASIL, 2004, p. 36). Porém, no que se refere à escola pública, sabe-se que, muitas vezes, essa prática é inexistente, esquecida ou mesmo silenciada. Durante a disciplina de Estágio

95 Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), participou como bolsista de iniciação científica nos projetos de pesquisa “Silenciamento e voz da mulher na Literatura Portuguesa de autoria feminina” e “Narrar é resistir?: Literatura Brasileira Contemporânea e memória, uma análise preliminar”. E-mail: mariana.eufRASINO@outlook.com

96 Professora Permanente do Mestrado Profissional em Artes Profartes - UFRN/UDESC e orientadora do presente artigo. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br

Supervisionado de Formação de Professores II (Português), ao entrarmos em contato com a escola referente ao estágio, percebemos essa limitação.

Na parte da disciplina em campo, isso é, no ambiente escolar, nosso trabalho se dividiu em três partes. Primeiramente, fomos solicitadas a realizar uma observação reflexiva inicial da escola, tendo como foco uma turma específica, durante as aulas de Língua Portuguesa, a partir da qual diagnosticamos um aspecto daquela realidade para intervir. Após essa parte, com o aspecto selecionado em vista, realizamos a elaboração e o desenvolvimento de um projeto de intervenção nessa realidade, a partir de nossas reflexões. Durante a travessia do estágio, houve a construção de um relatório reflexivo sobre a experiência. Essas três etapas subsidiaram a construção das pensamentações aqui descritas.

Ressaltamos, contudo, que uma mera intervenção, de caráter pontual, não é capaz de solucionar os aspectos diagnosticados, de cunho estrutural. Porém, isso não diminui a relevância de um projeto como este, na medida em que ele propicia um espaço de experiências pedagógicas renovadoras para todos os envolvidos, inspirando mudanças estruturais e/ou a criação de propostas pedagógicas com objetivos semelhantes aos aqui propostos.

Em campo, o estágio foi realizado em 2018, totalizando aproximadamente 40 horas, em uma escola estadual da rede pública da cidade de Natal-RN. O trabalho foi realizado com uma turma do sétimo ano do Ensino Fundamental, constituída por 33 alunos, na faixa etária de 11 a 16 anos. A equipe responsável pelo desenvolvimento do projeto de intervenção foi constituída por cinco integrantes: Aline Setúbal da Silveira e Mariana EufRASINO do Nascimento, como estagiárias; pelas professoras orientadoras da disciplina na Universidade, a Professora Doutora Ana Santana Souza e a Professora Mestre Sheila Valéria Pereira da Silva; e pela professora supervisora na escola, a Professora Especialista Elisabeth Barbosa Barros Pereira.

Durante o período de observação, foram realizadas leituras de contos em sala de aula. Percebemos que essa leitura se reduzia à decodificação do texto literário, de forma que a atividade estava desconsiderando diversas dimensões da leitura literária. Além disso, observamos, também, que os contos trabalhados foram escritos por homens brancos, e que aspectos como autoria, obra e contexto de produção dos textos lidos não foram considerados.

Com esse diagnóstico inicial, propusemos o projeto de intervenção 'Literatura afrobrasileira de autoria feminina em sala de aula', que consistiu no desenvolvimento do letramento da literatura afro-brasileira contemporânea no ambiente escolar, a partir da leitura

de contos das autoras Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Raquel Almeida. Para tal, tivemos em vista as limitações observadas na escola com relação ao ensino da História e da Cultura Afrobrasileira na disciplina de Língua Portuguesa. Destacamos, em nosso trabalho, as temáticas que se apresentaram a partir dos textos, como identidade, racismo e ancestralidade, em busca de romper com a atividade de leitura como mera decodificação. Como metodologia de ensino, utilizou-se a sistematização sugerida por Rildo Cosson (2014), porém não em sua completude, havendo destaque para a etapa de ‘motivação’.

Na medida em que nos aproximamos da realidade da escola, a partir de um olhar de dentro do espaço, questionando as práticas de ensino naturalizadas no cotidiano escolar, em um exercício de alteridade, tentamos nos apropriar do que Pimentel (2014, p. 50) denomina de ‘atitude etnográfica’. Consideramos, ainda, em nossa prática pedagógica, a reflexão crítica sobre a experiência de trabalho escolar como fundamento do saber docente, também objetivo da disciplina, criando uma relação indissociável entre teoria e prática.

Essa atitude torna-se imprescindível para adotarmos um ‘practicum reflexivo’, no sentido adotado por Schön (1992), diante das múltiplas vivências compartilhadas. Vivências essas que têm como consequência, também, a possibilidade de renovação da prática da professora supervisora, como constituinte dessa construção pedagógica coletiva.

Como atividade transformadora da sociedade, fundamentamo-nos em uma perspectiva de ensino voltada à formação humana integral, ou seja, uma concepção de formação humana para além dos aspectos cognitivos, envolvendo outras dimensões, como ética, física, estética, social, afetiva, dentre outras (PESTANA, 2014). Na perspectiva de uma educação humana integral, questionamos a concepção de linguagem a ser adotada. Ao priorizarmos a ideia de que todo e qualquer texto é produzido na e pela interação, optamos em nortear nossas práticas pedagógicas consoante uma concepção interacionista da linguagem.

Sob esse viés, observamos que o sentido do texto não é proveniente, apenas, das informações elencadas na superfície textual, uma vez que outros conhecimentos, como os trazidos *a priori* pelo ‘aluno leitor’, serão ativados e irão interagir no decorrer do processo de leitura (KLEIMAN, 2000). Assim, durante o desenvolvimento do projeto, procuramos propiciar aos estudantes o desvelamento de ressignificações das narrativas de outrem, a partir da aproximação deles com o texto literário como sujeitos, não se limitando ao que está dito de forma explícita, pelo código; embora essa ressignificação não esteja dissociada das escolhas empregadas pelo autor no texto, nem de objetivos e necessidades socialmente determinados.

Intervenção Poética Já

Para definição e futura realização de nosso projeto de intervenção, anteriormente foi imprescindível mergulharmos no ambiente escolar a fim de estruturarmos o diagnóstico inicial mediante a realidade observada. Do contrário, a proposta de intervenção adquiriria um caráter impositivo e dissociado do contexto de intervenção. Durante a observação, constatamos que as atividades de ensino da leitura estiveram centradas na mera decodificação da escrita, sob a proposta de leitura em voz alta, porém sem orientações para isso, o que dificultou a compreensão do texto por parte dos alunos.

Diante das atividades sugeridas, dissociadas das múltiplas funções sociais da leitura e observando que os contos trabalhados foram escritos por homens brancos, justificou-se nossa proposta de trabalhar com contos afrobrasileiros de autoria feminina, em respeito à pluralidade identitária e cultural e em diálogo com aspectos ideológicos vinculados aos textos literários, visando à educação emancipadora e libertadora.

Salientamos que a proposta aqui referida se encontra em consonância com uma perspectiva de ensino voltada à formação humana integral, a partir da qual nos pautamos, além de estar em conformidade com a Lei nº 10.639/03 (BRASIL, 2003). Procuramos, assim, contribuir com o conhecimento de contos afrobrasileiros de autoria feminina e de outras visões de mundo, além das hegemônicas, inclusive auxiliando na compreensão de que não há texto neutro.

Ao pesquisarmos o acervo literário constante na biblioteca da escola, constatamos que havia uma única obra literária afrobrasileira, em exemplar único, o 30º volume da série ‘Cadernos Negros’. Dada a importância da série para o cenário brasileiro, organizada desde 1978 por escritores e escritoras negros(as) e brasileiros(as) e, em especial, para a divulgação da literatura afrobrasileira e dos escritores que em parte a constituem, conforme abordado por Duarte (2014), optamos por trabalhar com contos veiculados na antologia.

Assim, esse projeto de intervenção contemplou a leitura crítica dos contos ‘Lumbiá’, de Conceição Evaristo, ‘Minha cor’, de Raquel Almeida, e ‘O tapete voador’, de Cristiane Sobral, todos publicados na antologia literária ‘Cadernos Negros’. Objetivando a apropriação literária, por parte dos alunos, em relação aos contos a serem trabalhados, sugerimos a elaboração de roteiros para a apresentação de esquetes ao final do projeto de intervenção, uma vez que a literatura e o teatro estão intimamente relacionados como formas de manifestações artísticas e críticas do contexto social. A avaliação foi realizada de forma contínua, ou seja, ao longo de todo o processo, como forma de possibilitar ajustes necessários, consoante o desempenho e interesse dos alunos.

Cartilha do Sensível em Sala de Aula

Após a elaboração do projeto de intervenção e a aprovação das professoras, orientadoras e supervisora, passamos ao seu desenvolvimento. Nosso projeto de intervenção iniciou-se com a sua apresentação aos alunos, no entanto, antes de expormos a nossa proposta e a fim de incentivarmos uma maior reflexão dos estudantes com relação aos seus hábitos de leitura, questionamos quais eram as escritoras e os escritores ‘conhecidos’ por eles, bem como as obras literárias que eles conseguiam recuperar. As respostas remeteram aos escritores Maurício de Souza, Monteiro Lobato e Felipe Neto, à escritora Ruth Rocha e às obras ‘Turma da Mônica’, os volumes do ‘Sítio do Pica-Pau Amarelo’, ‘Pinóquio’ e ‘Romeu e Julieta’.

Além de outros questionamentos, perguntamos se dentre as histórias lidas por eles figurava algum personagem negro e eles remeteram à tia Nastácia das obras de Monteiro Lobato. Assim, resgatamos em conjunto a caracterização dessa personagem, como cozinheira e muito ocupada com as atividades domésticas. Perguntamos ainda se eles conheciam algum(a) personagem negro(a) que figurasse como personagem principal da história lida, mas ninguém conhecia. A partir do apresentado, constatamos que as respostas já reforçavam a importância das diretrizes estabelecidas para o projeto.

Após os questionamentos suscitados, em que pudemos partir do que os alunos já conheciam para aquilo que eles desconhecem (COSSON, 2014, p. 35), solicitamos que cada aluno puxasse um papel, no qual constava o nome de uma escritora negra brasileira que se encontra inserida na literatura afrobrasileira. Ressaltamos que essa informação, inicialmente, não foi revelada. As escritoras previamente escolhidas por nós foram Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Raquel Almeida, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Esmeralda Ribeiro, Lélia Gonzalez, Geni Guimarães, Alzira Rufino e Miriam Alves. Alguns desses nomes encontravam-se repetidos. Uma vez que não fornecemos nenhuma pista anteriormente, os alunos ficaram curiosos e interessados por saber acerca do propósito dos papéis.

Após a distribuição dos papéis, lemos nome por nome, questionando a cada vez se os alunos já tinham ouvido falar naquele nome ou se soava de alguma forma familiar. A mesma negativa foi repetida todas as vezes. Em seguida, perguntamos aos alunos se eles desconfiavam do que teria de semelhante entre as pessoas referidas. As seguintes respostas foram fornecidas: ‘são mulheres’, ‘todas têm nome feio’, ‘são escritoras’. Informamos, após isso que, além de serem escritoras mulheres, todas elas eram negras. A partir daí, começamos a explicar a proposta do projeto a ser desenvolvido.

Optamos pela realização das atividades iniciais referidas antes da apresentação de nosso projeto, no intuito de estimular uma postura criticorreflexiva dos alunos, para que eles, por si mesmos, resgassem a importância de se trabalhar com textos literários que possam subverter as perspectivas das narrativas comumente veiculadas no âmbito escolar. Assim, ao ajudarmos os alunos a refletirem sobre essas práticas discursivas escolhidas, procuramos estimulá-los a pensarem acerca de suas próprias práticas discursivas.

Após explicarmos a proposta do projeto aos alunos, apresentamos, a partir de recursos audiovisuais, informações sobre as três autoras dos contos a serem trabalhados, bem como sobre seus contextos de inserção na literatura brasileira. Em seguida, apresentamos o material suporte dos contos veiculados: a série ‘Cadernos Negros’. Aproveitamos a ocasião para, também, divulgarmos o vídeo ‘O perigo de uma única história’, da escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2014). Ao final da exibição do vídeo, retomamos algumas ideias discutidas pela escritora, que dialogaram com o discutido de forma coletiva anteriormente em sala.

Esse primeiro momento foi imprescindível para possibilitar e enriquecer as etapas subsequentes desenvolvidas ao longo do projeto, uma vez que a compreensão da importância da temática e da leitura em perspectivas inovadoras permite o despertar de uma curiosidade nos alunos em relação às futuras leituras, bem como aguça a percepção para questões sociais inseridas, inclusive, em seu próprio cotidiano e que antes não estavam sendo focalizadas.

Relatos em Chão de Giz

Os três encontros subsequentes foram destinados à leitura e discussão dos contos ‘Lumbiá’, de Conceição Evaristo, ‘Minha cor’, de Raquel Almeida, e ‘O tapete voador’, de Cristiane Sobral. Apesar de não seguirmos toda a sistematização sugerida por Rildo Cosson em sua obra ‘Letramento literário: teoria e prática’ (2014), justamente por nos apropriarmos dela sem rigidez, fazendo as adaptações necessárias ao nosso contexto, elencamos a etapa de ‘motivação’ como essencial para trabalharmos com os textos literários, procurando estabelecer traços estreitos com os textos que foram lidos a seguir, conforme Cosson. Ressaltamos que, embora a motivação influencie de alguma forma as expectativas do ‘sujeito leitor’, este não é silenciado, nem aquela determina sua leitura.

Dito isso, descrevemos a seguir as estratégias de motivação utilizadas anteriormente à leitura dos contos trabalhados. No encontro destinado à leitura e discussão do conto ‘Lumbiá’, perguntamos aos alunos se eles conheciam a Constituição do nosso país, ao que

eles responderam que não, ou que apenas haviam ouvido falar sobre. Apresentamos, em seguida, a Constituição Federal (BRASIL, 1988), falamos brevemente acerca da sua importância e lemos e discutimos o *caput* do artigo 227, que trata de responsabilidades da família, da sociedade e do Estado com relação às crianças e aos adolescentes.

Entre relatos de experiências, em um encontro destinado à leitura e discussão do conto ‘Minha cor’, de Raquel Almeida, exibimos o vídeo ‘Caião quer conversar’, da escritora e *youtuber* Julia Tolezano (2016). As discussões após a exibição do vídeo foram interessantes, pois geraram indagações sobre a identidade racial no Brasil e o quanto o debate sobre o que é ser negro, muitas vezes, limita-se a uma questão de cor, desconsiderando-se outras características físicas bem como questões culturais.

Por fim, no encontro destinado à leitura e discussão do conto ‘O tapete voador’, de Cristiane Sobral, exibimos os vídeos ‘A reafirmação da estética negra como resistência’, do canal Diário de Pernambuco (2016), e ‘Gritaram-me negra’, apresentação do poema da escritora e ativista Victoria Santa Cruz (2013).

Após a exibição dos vídeos, perguntamos aos alunos o que eles achavam que constituía a identidade negra e fomos anotando no quadro as informações para posterior retomada após a leitura e discussão do conto. Ressalta-se que as temáticas abordadas a partir dos textos literários não foram previamente definidas, mas destacadas na etapa de motivação por serem aquelas que se sobressaíram nos contos, de forma que o texto literário esteve no centro do nosso direcionamento pedagógico.

Sucedendo às atividades iniciais, começamos a leituras dos contos, que foram distribuídos aos alunos. No decorrer das leituras, foram dirimidas possíveis dúvidas em termos de significação de vocábulos e também, feitas orientações quanto à leitura em voz alta, quando esta foi solicitada, para a melhor leitura e compreensão dos textos.

Após a leitura do conto ‘Lumbiá’, questionamos se os alunos já haviam lido alguma história sobre um menino que é vendedor de rua e eles responderam que não. Perguntamos se era comum, no percurso até a escola, ou nas saídas com amigos, eles encontrarem crianças ou adolescentes da faixa etária deles que, assim como o personagem Lumbiá, vendiam algo em semáforos ou nas calçadas e eles responderam que sim. A seguir, indagamos acerca dos motivos dessas crianças e adolescentes estarem trabalhando nas ruas e de ressaltarem a necessidade de sustentar a família, a exemplo da personagem Lumbiá. Também discutimos sobre as razões do protagonista do conto gostar tanto da imagem do presépio.

Em seguida, solicitamos que os alunos se dirigissem ao quadro, de forma voluntária, e escrevessem algo que remetesse ao conto. Apesar de reforçamos durante a atividade que

eles não precisavam resgatar palavras do próprio texto, os alunos limitaram-se a selecionar palavras que apareceram no texto lido. A fim de tentarmos superar a mera recuperação de elementos explicitados na superfície textual, resgatamos algumas das palavras que foram transcritas pelos alunos no quadro e buscamos construir relações dialógicas entre elas, bem como com o desencadeamento final do conto, com a morte do personagem Lumbiá.

Foram resgatadas as seguintes palavras transcritas: pobreza, vazio, solidão, família, pai, mãe, subúrbio, pivete, segurança e frágil. Assim, a partir desses dados apresentados pelos alunos, construímos, de forma coletiva, a relação do desencadeamento do conto com o final trágico de Lumbiá e os alunos reforçaram a ausência da família como um fator desencadeador. Na ocasião, retomamos o artigo da CF/88 (BRASIL, 1988) apresentado anteriormente à leitura do conto e destacamos a importância, não apenas da família, mas também da sociedade e do Estado.

Após as discussões supracitadas, ao final da aula, a aluna E.C. relatou que o seu pai e o seu tio, quando crianças, tiveram que trabalhar nas ruas, vendendo mercadorias nos semáforos, para ajudar no sustento de casa. No entanto, diferentemente do fim trágico sofrido por Lumbiá, atualmente, eles cursam licenciatura e, em breve, serão professores. A aluna relacionou, assim, a vivência de seus parentes à vivência do protagonista do conto, apontando algumas distinções que possibilitaram um desenrolar feliz, mesmo em meio às dificuldades financeiras, e disse que, tanto o pai quanto o tio receberam incentivo para estudarem.

Observamos, assim, o desvelar, por parte da aluna, de ressignificações da narrativa a partir da aproximação do texto literário como sujeito, possibilitado a partir do diálogo da temática trabalhada no conto com as narrativas orais que ela escutou de seus parentes. Ao propiciar o diálogo entre a literatura e a vivência dos alunos fora da escola, rejeitamos o reducionismo das atividades de leitura à mera decodificação ou seleção de informações, bem como nos afastamos de práticas pedagógicas que reduzam o texto literário a pretexto.

Já após a leitura do segundo conto, ‘Minha cor’, perguntamos o que os alunos achavam sobre a opinião da protagonista de que, na verdade, a cor ‘parda’ não existe e que, portanto, as pessoas são necessariamente brancas ou negras, conclusão a que a protagonista chega a partir de uma busca por suas raízes. Os alunos não deram uma resposta ao nosso questionamento e seguiram discutindo a questão entre si.

Procuramos não impor uma resposta certa ou errada a uma questão tão delicada, que suscita tantas reflexões. Ao término da aula, observamos que os alunos ainda estavam discutindo entre si, perguntando-se de que cor realmente é o mundo. Alguns se definiam

como negros veementemente. Em um país em que a maior parte da população é negra e em que a ancestralidade africana é renegada, tentando-se apagar tudo aquilo que diz respeito à cultura negra, é de grande relevância que essas questões tenham lugar também no espaço dedicado à literatura em sala de aula. Os estudantes relacionaram, assim, a vivência e a experiência estética, tendo como um dos resultados indagações e afirmações sobre a sua própria identidade.

Por fim, após a leitura do conto ‘Tapete voador’, em que o chefe da protagonista, em um ato de cunho racista, ofende a sua identidade e ela pede demissão, perguntamos aos alunos o que eles achavam da atitude da protagonista e o que eles fariam em seu lugar. A essas indagações, os alunos responderam que o chefe foi racista e que eles fariam o mesmo que ela; um dos alunos disse que, além de se demitir, processaria o chefe. Em seguida, os estudantes deram depoimentos sobre atos racistas e/ou preconceitos que eles mesmos haviam sofrido por serem negros, ou por seus traços. Isso só foi possível através da construção de um ambiente confortável e afetivo o suficiente para tal, em que os alunos foram considerados em suas diversas dimensões como sujeitos.

Das ‘Escrevivências’ às Escrivanhinhas

Após a parte do projeto explicitada anteriormente, dedicada à leitura e à discussão dos contos, iniciou-se outra parte, focada no conhecimento e na produção do gênero roteiro, para a posterior apresentação de esquetes. No primeiro encontro dessa parte, após perguntar aos alunos o que eles sabiam sobre o gênero oral esquete, fizemos uma explanação acerca de sua estrutura. Depois, dividimos a turma em seis grupos e solicitamos a primeira escrita do roteiro de esquete, um por grupo, como escrita prévia, possibilitando o diagnóstico dos conhecimentos dos alunos sobre esse gênero bem como suas possíveis dificuldades e visando a estruturar a apresentação a ser realizada ao final do projeto. Os grupos foram divididos de acordo com os contos lidos anteriormente, para que pudessem construir roteiros de esquete a partir deles.

No encontro seguinte, a partir do que observamos na primeira escrita dos roteiros, fizemos uma explicação sobre o gênero roteiro de esquete, chamando atenção para as suas características principais e os aspectos que os alunos demonstraram mais dificuldade. Em seguida, solicitamos a reescrita dos roteiros. Neste encontro, verificamos que os roteiros escritos pelos alunos estavam mais adequados ao gênero, apresentando título, lista de personagens, rubricas cênicas e marcação de falas. No encontro posterior, a princípio, planejávamos realizar uma nova reescrita. Porém, o tempo acabou sendo utilizado para que

os alunos continuassem a primeira reescrita, pois eles não conseguiram finalizá-la no encontro anterior.

Terminadas as etapas de introdução ao projeto, leitura dos contos e produção dos roteiros de esquetes, chegamos ao último encontro, quando os alunos foram solicitados a entregar a versão final dos roteiros e a apresentar a esquete pessoalmente ou em vídeo, conforme optaram. Todos os seis grupos entregaram os roteiros com a estrutura apropriada, possuindo título, lista de personagens, rubricas cênicas e marcação das falas das personagens. Quanto ao conteúdo, alguns dos roteiros se prenderam mais aos limites do conto, porém outros foram mais além. Houve, por exemplo, um roteiro sobre o *bullying*, em que os alunos se inspiraram em suas próprias experiências e também outro sobre o racismo, em que os estudantes colocaram seus próprios nomes como personagens, pois o estudante que escolheu o papel de personagem principal se inspirou em suas próprias vivências como jovem negro.

Com relação à atividade final proposta, não tivemos nenhuma apresentação de esquete nem entrega de vídeo. As motivações alegadas para a não apresentação do trabalho pelos demais estiveram centradas na timidez e por nem todos os componentes do grupo demonstrarem interesse pela apresentação. No entanto, conversando com alguns alunos, percebemos que apresentações orais à frente da sala eram evitadas, pois as zombarias por parte dos colegas eram recorrentes. Além disso, ressaltamos que, ao longo do projeto, não foi destinado nenhum dia para ensaio das enquetes, ponto que destacamos como possível limitador do desenvolvimento da atividade final proposta. Com base no resultado apresentado, acreditamos que o planejamento de oficinas e/ou dinâmicas corporais seria de fundamental importância para incentivar a participação dos alunos nessa atividade.

Afinal sem final

Em nosso último encontro, além da entrega da versão final dos roteiros e da apresentação do grupo, solicitamos aos alunos que respondessem, por escrito, cinco questões de cunho subjetivo, para que eles pudessem avaliar o projeto de intervenção realizado e também, se autoavaliar. Destacamos, a seguir, algumas dessas respostas que foram interessantes para se pensar o nosso fazer poética em experimento pedagógico.

A aluna E.M. ressaltou, como ponto positivo do projeto, o seguinte: “o que eu mais gostei foi que vocês deram liberdade para a gente falar o que pensa e o que achamos.” A aluna E.C., na mesma direção, acrescentou na avaliação do nosso desempenho no projeto: “elas souberam dar atenção para a gente.” Ressaltamos que essa prática adotada estabelece relação com a concepção da linguagem à qual nos filiamos para o desenvolvimento das

atividades.

As respostas dos alunos alimentaram nossa percepção, também, da importância da escolha da temática. O aluno W.M, por exemplo, aponta que a ideia de escrita da narrativa foi concebida a partir do que ele vivenciou. Torna-se claro, assim, que a relação com o objeto estético ocorre, não apenas no âmbito da narrativa em si, mas também, no mundo das vivências. Daí a importância de escolhermos uma temática que dialoga intimamente com o cotidiano dos ‘sujeitos leitores’ e escritores de suas próprias narrativas.

Além da importância da escolha da temática, as respostas às proposições revelaram também a importância da escolha dos gêneros a serem trabalhados. Destacamos, como exemplo, a resposta de W.M. referente ao que ele mais gostou do projeto: ‘criar histórias’. Assim, a escolha do gênero roteiro para esquete também se revelou de importância fundamental para alimentar a construção da experiência literária, embora não tenha havido a apresentação das ‘esquetes’.

Desse modo, observamos que a experiência literária foi construída de forma enriquecedora, propiciando a experiência estética relacionada à experiência dos alunos como sujeitos. Consideramos como relevantes, também, as marcas deixadas nos leitores pela literatura que nós, como professoras, não pudemos identificar, aquelas que “agem de maneira subterrânea” (ROUXEL, 2014, p. 25), têm um tempo próprio e, por vezes, ficam apenas no plano do inconsciente, as marcas que não podem ser vistas, mas que também nos formam como seres humanos.

A partir de nossa vivência no projeto ‘Literatura afrobrasileira de autoria feminina’ junto aos alunos da escola em que o estágio foi realizado, pudemos construir nossos primeiros conhecimentos através da prática reflexiva em sala de aula, visto que essa foi nossa primeira experiência nesse ambiente como professoras em formação. Esses conhecimentos só foram possíveis por causa dos fundamentos teóricos que aprendemos durante nossos seis semestres de graduação percorridos até aquele momento, que foram de grande importância para que pudéssemos ter um olhar crítico no ambiente escolar.

Assim, a partir da prática reflexiva, percebemos a importância de se procurar dar o máximo de atenção ao que os alunos têm a dizer, seus comentários, suas dúvidas, tratando-os como sujeitos em suas diversas dimensões e não marginalizando nenhum deles, independentemente de seu comportamento. Com essa atitude, conseguimos incentivar sua participação nas atividades propostas e, como revelado na avaliação efetuada pelos estudantes com relação ao projeto, esse foi um dos aspectos que mais se destacou para eles em sua jornada de conhecimento conosco.

Averiguamos, também, que os textos literários que trouxemos para a sala de aula, constituídos por temas como a cultura negra, a ancestralidade, a identidade racial e o racismo, com um aprofundamento além do superficial, possibilitaram o desabrochar de construções e reconstruções dos sentidos das narrativas por parte dos alunos. Ademais, percebemos que tais temáticas, com um olhar mais aprofundado, ainda são vistas como atípicas na escola, o que reforça a relevância de discuti-las com os estudantes. É também com essas discussões que se pode, na escola, provocar reflexões acerca da própria identidade racial, por parte dos alunos, além de se incentivar a consciência sobre as questões de raça no país, o que é, também, uma forma de se combater o racismo em sua origem - a ignorância sobre o assunto.

Ao finalizarmos o estágio, percebemos, ainda, que ao se tratar de um tipo de preconceito, e mais especificamente do racismo, os alunos acabam por refletir sobre os diversos tipos de discriminações que atravessam vidas humanas à beira do Século XXI. Assim, muitos de nossos alunos, especialmente aqueles que vivenciam cotidianamente na pele o legado da intolerância, são incentivados a repudiar a prática racista e as demais discriminações mundo adentro o que contribui de alguma maneira com a formação ética de seres humanos mais conscientes e insubmissos. **Marielle Presente!**

Referências

- ALMEIDA, Raquel. Minha cor. *In: Cadernos Negros*. 1 ed. São Paulo: Quilomboje, v. 30, 2007.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**. Brasília: MEC, out.2004.
- COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- DUARTE, E. A. Por um conceito de literatura afrobrasileira. **Revista Rassegna Iberística**, v. 37, n. 102, p. 259-279, dez. 2014.
- EVARISTO, Conceição. Lumbiá; SOBRAL, Cristiane. O tapete voador. *In: Cadernos Negros*. 1 ed. São Paulo: Quilomboje, v. 34, 2011.
- KLEIMAN, A. **Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura**. 7 ed. Campinas: Pontes, 2000.
- PESTANA, S. F. P. Afinal, o que é educação integral? **Revista Contemporânea de Educação**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 24-41, jan. - jun. 2014.

PIMENTEL, A. A atitude etnográfica na sala de aula: descolonizando os processos de ensino. **Realis**, v. 4, n. 2, p. 49-71, 2014.

ROUXEL, Annie. Ensino da literatura: experiência estética e formação do leitor. *In*: ALVES, José Hélder Pinheiro (org.). **Memórias da Borborema 4** – Discutindo a literatura e seu ensino. Campina Grande: Abralic, 2014.

SCHÖN, D. Formar professores como profissionais reflexivos. *In*: NÓVOA, A. (org.). **Os professores e sua formação**. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 77-92.



A TRAVESTI NEGRA NO ROMANCE HISTÓRICO AFROBRASILEIRO DE ELIANA ALVES CRUZ

Jade Mariam Carvalho Silva Vaccari⁹⁷
Sávio Roberto Fonseca de Freitas⁹⁸

1 Colocações Iniciais

O presente estudo busca evidenciar a vivência de uma travesti no Brasil Colônia através da análise da obra ‘Nada digo de ti que em ti não veja’ da autora afrobrasileira Eliana Alves Cruz. A pertinência desta obra escrita por uma autora afrobrasileira consiste em “olhar para trás, entender como as coisas aconteceram e ousar pensar no amanhã” (CRUZ, 2020a), conforme palavras da autora concedidas em entrevista. Além de refletir que, atualmente, a literatura afrobrasileira está em evidência, pois autores afrobrasileiros contam sua própria história, ou seja, a história do povo negro através de sua literatura, o que podemos denominar *escrivivência*. Além disso, buscaremos abordar a representação da mulher trans na literatura de Eliana Alves Cruz, tendo como foco o âmbito afetivo-sexual e o fato dos corpos trans serem vistos como corpos abjetos em meio a uma sociedade heteronormativa. Para compreender as questões de gênero inerentes à obra faz-se necessário o aporte teórico de autoras como Judith Butler, entre outros.

2 Desenvolvimento

A sociedade baseia-se em um Cis-tema fundamentado na diferença sexual, no qual o gênero, a sexualidade e o corpo seriam instâncias que se coadunam, não podendo ser dissociadas, logo os corpos que se distanciam dos padrões de gênero podem ser chamados corpos dissidentes, logo é como se tais corpos representassem uma quebra na ordem estabelecida socialmente, conforme Bento (2006, p. 13). A terminologia Cis-tema tem o objetivo de explicar o sistema cisgênero dominante. Ou seja, as normas da cisgeneridade que ditam padrões de gênero, que subjagam corpos transgêneros que não enquadram de modo simétrico nos seus ditames de sexo, identidade, orientação sexual e afetividade.

Vergueiro (2015) evidencia a importância da interseccionalidade como aspecto crítico da cisonormatividade, a qual aponta o alinhamento de outros fatores normativos imbricados nessa relação, destacando-se um cenário no qual atuam padrões como os que podemos chamar de branquitude, cisgeneridade e cristianização. Conforme Santos (2019), o vocábulo ‘heteronormatividade’ é algo novo na língua portuguesa, porém corresponde a uma suposta homogeneidade da sexualidade e gênero da população, que não pode ser deturpada por ‘Ideologias de Gênero’ que estariam perante o senso comum em voga atualmente, assim a

⁹⁷ Mestranda em Estudos Culturais e de Gênero, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPB.

⁹⁸ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do DL-CCAE e do PPGL/UFPB.

heteronormatividade distinguiria entre o normal e o anormal, no que concerne aos padrões de gênero (SANTOS, 2019, p. 485). A heteronormatividade corresponde ao Cis-tema que supervaloriza uma vivência em detrimento de todas as demais.

A protagonista trans em ‘Nada digo de ti que em ti não veja’

Vitória, a protagonista da obra literária, pode se dizer que se trata de uma mulher trans negra que no início da história é escravizada, a narrativa se passa no século XVIII, devido a sua astúcia ela consegue tornar-se uma travesti livre. Vitória, a negra forra e prostituída vive um amor proibido com o fidalgo Felipe Gama, que seria sua perdição. Porém, a trama nos faz refletir se o amor que os unia seria capaz de ser mais forte que as imposições sociais.

Pensar nesta vivência é pensar numa vivência trans em um contexto em que a sociedade não reconhecia tal vivência, porém a pessoa trans existia naquela sociedade do Brasil Colônia setecentista, conforme os trechos “negro que se diz mulher” (CRUZ, 2020b, p.34) e “o medonho africano metamorfoseado em mulher” (CRUZ, 2020b, p 148), tais trechos revelam que Vitória pode ser lida conforme o que hoje denominamos *travesti* ou mulher trans, pois assumia socialmente uma identidade feminina ainda que tal identidade não tivesse reconhecimento por parte do Estado. Isso faz da personagem um ser errante, naquele contexto dominado pela Coroa, pelos poderes do Clero, tais poderes que poderiam a condenar Vitória à morte de sua identidade feminina, como também à sua morte física. Cruz (2020) em sua poética traz à tona a reconstituição de uma época, o início do século XVIII.

Cruz investigou casos de ‘homens’ em documentos históricos que se apresentavam como mulheres, assumiam socialmente uma identidade feminina, o que corrobora com Mott “quando o chamam de homem, não gosta disso. Comumente o chamam de Vitória e só queria que lhe chamassem de Vitória, e quem lhe chamava de negro, corria às pedradas” (MOTT, 2005, p. 12). Logo, esse relato histórico que fala de uma outra Vitória, mulher trans vamos denominá-la desse modo, que fora presa em 1556 em Lisboa, sob a acusação de sodomia. Vitória, que era natural do Reino do Benin, se prostituía fazendo concorrência às demais mulheres profissionais do sexo, até que foi descoberto o seu sexo biológico que era masculino, sendo, portanto, condenada ao degredo, trabalhando de forma análoga à escravidão nas galés de Algarve.

A trama da obra analisada se passa em São Sebastião do Rio de Janeiro e revela que a sociedade é um tanto hipócrita em suas práticas, pois as famílias de escravocratas Gama e Muniz antagonistas da trama possuem segredos que são revelados no decorrer da narrativa, por exemplo, uma origem judaica que poderia resultar em uma acusação de lesa-majestade,

punida com a morte por enforcamento ou fogueira. A trama dialoga com temas atuais do contexto brasileiro, como o racismo estrutural, as *fake news*, os dogmas da Igreja, como também uma possível redenção através da Delação Premiada diante do tribunal da Inquisição, ou melhor, Santo Ofício como era conhecido no Brasil.

No desenrolar da história, as personagens de origem judaica são acusadas de bruxaria juntamente com a travesti Vitória que se mostra como uma curandeira, ‘calunduzeira’, que era procurada pelas pessoas para a realização de práticas como reza para tirar ‘mau olhado’, tratamentos médicos, previsão do futuro, entre outras; a narrativa revela a associação entre ser mulher e a bruxaria, conforme o trecho “vossa mercê pensa que não sei de vosso intercâmbio com estas bruxas, de um lado tens as feiticeiras judaizantes” (CRUZ, 2020b, p. 148). O ponto forte da narrativa é a construção evidente da identidade de gênero feminina de Vitória conforme o trecho “Não sou negro. Sou negra! Ne-gra” (CRUZ, 2020b, p. 184), o que evidencia o sentimento de pertença da personagem a uma identidade feminina, o que ocorre em diversos outros trechos da trama.

Um dos pontos principais da narrativa é a relação entre o jovem Felipe Gama estaria fadada ao fracasso, pois seria impossível a relação entre um fidalgo e uma travesti negra (usar tal termo pode gerar um anacronismo), porém seu uso se dá devido às evidências de que a personagem de fato tinha uma identidade de gênero feminina assumida socialmente, conforme o trecho “Ela sabia que o mundo em que viviam não nutria pessoas como ele para que tivessem musculatura de espírito para viverem abertamente suas verdades” (CRUZ, 2020b, p. 183). A partir da narrativa vemos que seria inviável o personagem Felipe assumir socialmente sua relação com uma pessoa lida socialmente como “um negro que se diz mulher,” posto que tal relação trouxesse não somente consequências sociais, mas o risco iminente da morte, para além do opróbrio em que cairia a família do fidalgo.

Porém o desenrolar da história revela reviravoltas como o desfecho em que diversos personagens são acusados pelo tribunal do Santo Ofício por diversas acusações e, por isso, um possível final feliz é vislumbrado para os amantes protagonistas da trama. Analisar essa narrativa evidencia que a realidade brasileira carrega consigo o jugo de resquícios do processo histórico de escravização, fazendo-nos refletir acerca de uma nova perspectiva de enfrentamento à realidade, olhar para a África como um norte nesse processo decolonial. Conforme:

A África é, atualmente, confrontada com os fenômenos neocoloniais do capitalismo e do racismo globalizados, um fato que, mais do que nunca, sugere a necessidade de um fortalecimento inventivo dos movimentos ao redor de políticas centradas em um engajamento consciente com diferentes posições e histórias de sofrimento (OSSOME, 2018, p. 57)

A partir desta narrativa podemos refletir sobre o lugar de uma travesti negra na sociedade, tendo em vista que até os dias atuais o Brasil representa o país que mais mata travestis e transexuais, havendo grandes índices de transfeminicídio, ou seja, o extermínio sistemático de corpos trans negros, o que revela uma verdadeira necropolítica, na qual os corpos não importam em uma sociedade cis-heteronormativa. A partir dessa reflexão faz-se necessário propor uma nova perspectiva de ver o mundo e defender os direitos de pessoas trans negras, o conceito que pode ser entendido como um norte para tal enfrentamento pode estar dentro da perspectiva *mulherista*, abraçando conceito do ‘mulherismo’, ou seja, uma variação afroamericana do feminismo, que corresponde a abarcar pautas específicas das mulheres negras, tendo como uma das estratégias de enfrentamento ao patriarcalismo convidar os homens para a luta antimachista, com um olhar especial para o homem negro, conforme Ebonoluwa (2009).

Em vista de que as mulheres negras trabalharam em condições sub-humanas devido ao colonialismo, assim como os homens negros. E partindo do ponto de que o feminismo surge de reivindicações de mulheres brancas europeias e estadunidenses por inclusão e melhores condições de trabalho, não olhando para pautas como a cidadania da população negra. Por esses pontos supracitados, o mulherismo defende um posicionamento não apenas direcionado ao combate às opressões de gênero, mas direcionando o olhar ao combate às opressões, tendo em vista as intersecções entre classe, raça e gênero (EBONOLUWA, 2009, p. 04).

Compreendendo a teoria *queer* de Judith Butler

Na obra ‘Problemas de Gênero’, Butler faz referência a Foucault, ao dizer que "as noções jurídicas de poder parecem regular a vida política por meio da limitação, regulamentação, controle dos indivíduos relacionados àquela estrutura política" (2003, p. 18). Quando falamos em padrões de gênero estamos falando em relações de poder, como também vemos as evidências do poder imposto pela metrópole portuguesa à sua colônia “Oprimes e esmagas com os pés outros pés iguais aos teus” (CRUZ, 2020, p. 198). Logo, a obra analisada rememora, denuncia, evidencia o uso de corpos negros para o deleite da Branquitude; assim, a subjugação de tais corpos corresponde a um recorte racial, porém tais relações raciais estão imbricadas às classes sociais e ao gênero.

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a especificidade do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a identidade quanto torna equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, p. 21).

Entendemos que conforme a teoria *queer* não há uma identidade que abarque no mesmo status todas as mulheres. Sendo assim, visando a construção de uma sociedade mais igualitária não se pode dissociar gênero de outros fatores como raça, etnia, dentro das relações de poder estabelecidas na sociedade. Tendo em vista a teoria *queer*, discutida por Butler, é possível compreender a construção identitária de personagens travestis no âmbito da literatura.

A teoria *queer* discorre acerca da ‘performatividade’ do gênero, logo o gênero é fluído, é um conjunto de atos que são feitos. Porém indivíduos estão sujeitos a uma instituição maior que rege os corpos, o Estado. O mesmo Estado que no aprisionou e buscou destruir a vida da personagem Vitória, porém não foi capaz de detê-la, posto que “Felipe e Vitória...estes misteriosamente desapareceram” (CRUZ, 2020, p. 196).

Atualmente, vemos emergir a literatura negra como um campo de resistência em prol da decolonialidade, conforme Chisala, “eu destilo melanina e mel. Sou negra e não peço desculpas por isso” (CHISALA, 2020, p. 09). Um campo de resistência no que concerne à valorização da mulher negra enquanto sujeito capaz de produzir prosa, poesia, construindo uma nova epistemologia, da “negra e mulher, e apaixonada por si mesma” (CHISALA, 2020, p. 09). A autoria negra ascende em prol de desconstruir estereótipos de gênero e racialidade, mostrando um tipo de autoria em que a mulher negra é a protagonista de sua própria história, resgatando também determinadas personagens históricas negras como um referencial.

No que consiste a essas lógicas no âmbito da educação e da ciência, a literatura é um campo no qual se travam disputas. Cruz (2020), com sua obra ‘Nada digo de ti que em ti não veja’, contempla essa construção ao evidenciar uma personagem trans negra inserida em um contexto colonial. Ao ler esta obra o leitor é convidado a pensar sobre a realidade da travesti negra naquele contexto colonial e quiçá atualmente, em vista que a obra pode ser lida com um olhar atemporal devido as temáticas que evidencia, como o racismo, o controle do Estado sobre a sexualidade da sociedade, o controle da Igreja sobre os corpos e mentes dos cidadãos, julgamento pautado em valores morais, entre outros.

A Travesti negra enquanto autora literária

No que concerne à discussão sobre a erotização dos corpos, pode-se refletir acerca do trecho do texto autoral de Jade Mariam Vaccari (2018), recitado no decorrer do II Seminário Mulheres e Universidade: Juntas contra o racismo, o machismo e a LBTfobia. Conforme Vaccari (2019), a mulher trans muitas vezes é vista como “apenas um corpo destinado ao sexo, ao exotismo e à erotização. Uma mulher trans não é gente, é só um ser

destinado ao prazer.” A poética de Vaccari evidencia o lugar de subalternidade na qual a pessoa trans é relegada, fato frequente, tendo em vista que a sociedade está pautada em valores heteronormativos e, por isso, determinadas relações sejam vividas apenas no ‘sigilo’, pois a masculinidade dos homens cisgênero pode ser posta em cheque caso venham se relacionar com uma travesti ou transexual.

Atualmente vemos o emergir de um protagonismo de pessoas trans na arte, trazendo à tona questões como a realidade de ser mulher negra e trans, ser trans e periférica, entre outros recortes sociais, conforme a poética de Ferreira "todo livro escrito por uma travesti deveria ser saudado e encarado como um rasgo no tecido histórico" (FERREIRA, 2019, p. 9). Sendo assim, tais escritos representam um marco histórico ao desviar-se do cânone literário que inclusive o âmbito acadêmico em geral aborda, mostrando que tais vozes são importantes.

Destarte, o lugar de fala da mulher trans negra pode ser exposto em uma obra que seja de sua autoria, expondo seu ponto de vista da realidade. Somasse a isso o fato de que a sociedade está condicionada a valorizar a escrita de homens ou de mulheres cis, em sua maioria branca e heterossexual, como afirma Ferreira, "sim, pra pele preta de signos coloridos essas coisas são privilégios" (FERREIRA, 2019, p. 19).

A poética de Ferreira desperta a atenção para realidades como aquilo que podemos chamar de o ‘privilégio cis’ da afetividade, que seria o fato de que para uma mulher trans o vivenciar relacionamentos afetivo-sexuais está condicionado a diversos dilemas, como a dificuldade de estar em uma relação heterossexual com um homem cis, pelo fato da mulher trans ter sua identidade de gênero deslegitimada socialmente, não sendo vista enquanto mulher. Além disso, a masculinidade do homem que se relaciona com uma mulher trans é posta em cheque, como Ferreira reflete no trecho "voei pro sol demais e minhas asas derreteram, eram apenas uma cis-ilusão" (FERREIRA, 2019, p. 32).

Sendo assim, para a poeta o fato de uma travesti negra se envolver afetivo-sexualmente com um homem é comparável ao mito de Ícaro, em que suas ‘asas’ podem se derreter a qualquer momento, ou seja, a relação se desvanecerá, logo a relação estaria fadada ao olhar preconceituoso da sociedade, como se a afetividade fosse apenas um atributo destinado às pessoas cis. A poética de Ferreira evidencia a abjeção dos corpos de pessoas trans, enquanto corpos dissidentes, pois o senso comum lhes aponta como corpos que não importam "corpo que é almejado dentro de um saco como se fosse a coisa mais nojenta" (FERREIRA, 2019, p. 57).

Pode-se pensar que a literatura escrita por pessoas trans é um fenômeno recente,

porém não é apenas contemporânea a representação de personagens trans na literatura, as obras ‘Georgette’ (1956) e ‘Uma mulher diferente’ (1965), ambas de Cassandra Rios, representa um marco histórico nesse debate, ainda que Cassandra fosse uma mulher cis lésbica, representou um papel importante ao iniciar tais discussões em suas narrativas. Contemporaneamente, autores trans têm tido visibilidade através de publicações, como a obra *Academia Transliterária* (2019). Tal fator evidencia como pessoas trans estão galgando seu reconhecimento através da literatura, música e área de digital. Um exemplo disso é como os *influencer* ou como os *youtubers* muitas vezes usam de uma linguagem própria da população LGBTQ+, o pajubá, "linguagem afro-centrada, como também a população trans tem sua cultura própria" (JESUS, 2019, p. 16).

3 Últimas Considerações

A obra literária afrobrasileira ‘Nada digo de ti que em ti não veja’ evidencia a existência de vivências de gênero dissidente e explana sobre a realidade de um corpo negro prostituído em um Brasil Colônia, através dos aportes teóricos da Teoria Queer podemos refletir sobre a construção social da mulher trans ao analisar a personagem Vitória, o que corrobora com a narrativa de outras personagens trans. A literatura afrobrasileira nos convida a compreender a realidade de uma mulher negra, trans, escravizada, prostituta.

O estudo dessa narrativa evidencia a importância de reconhecer as epistemologias que se formam a partir do estudo de obras com personagens negros, de autoria negra. Logo, pode-se entender que a literatura tem um papel de trazer à tona a reflexão sobre determinadas vivências, quiçá possamos através do estudo deste tipo de literatura fomentar o desenvolvimento de leitores críticos cientes do seu papel de cidadão em prol de uma sociedade brasileira com mais equidade.

Referências

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHISALA, Upile. **Eu destilo melanina e mel**. Tradução de Isabela Aleixo. São Paulo: Leya, 2020.

CRUZ, Eliana Alves. Novo romance de Eliana Alves Cruz expõe o apartheid brasileiro. [Entrevista concedida a Guilherme Augusto. **Jornal Estado de Minas**, 28 jun. 2020a. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1354-eliana-alves-cruz-nada-digo-de-ti-que-em-ti-nao-veja>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

CRUZ, Eliana Alves. **Nada digo de ti que em ti não veja**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020b.

EBUNOLOWA, Sotunsa Mobolanle. Feminismo por uma variação africana. Tradução para uso didático de EBUNOLUWA, Sotunsa Mobolanle. Feminism: The Quest for an African Variant. **The Journal of Pan African Studies**, vol.3, n.1, 2009, p. 227-234, por Luana Cristina Muñoz Roriz. Disponível em: <<https://filosofia-africana.weebly.com>>. Acesso em 27 de dezembro de 2021, às 17:43.

FERREIRA, Luna de Souto. **Mem (orais) poéticas de uma byxa travesty preta de cortes**. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

GREGORI, Juciane; ZAMBONI, Marcela. **Relações afetivas e violência: sentidos da transfobia no contexto familiar e amoroso**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Coletânea TransLiterária**. Belo Horizonte: Marginalia, 2019.

MOTT, Luiz. **Bahia: inquisição & sociedade**/Luiz Mott. - Salvador : EDUFBA, 2010.

OSSOME, Lyn. **Discursos pós-coloniais do ativismo queer e de classe na África**. Traduzindo a África queer. Salvador: Devires, 2018.

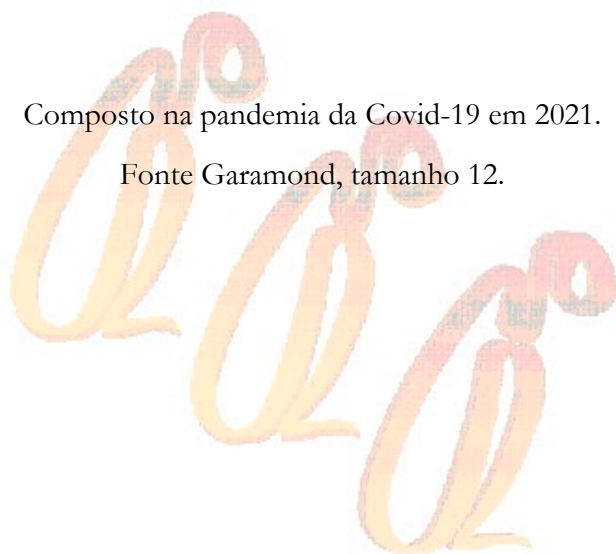
VACCARI, Jade Mariam. **A Construção da Identidade de Gênero – Transexual: Errante Corpo Abjeto**. [Monografia de Graduação em Licenciatura em Filosofia]. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2017.

VERGUEIRO, Viviane Simakawa. Transsexualidade: Reflexões sobre a mercantilização do sexo desde uma perspectiva transgênera. **Revista Periódicus**, 1.ed., mai./out., 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistapeeriodicus/article/viewFile/10154/7258>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

VERGUEIRO, Viviane Simakawa. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. [Dissertação de Mestrado]. Salvador: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2015.

Composto na pandemia da Covid-19 em 2021.

Fonte Garamond, tamanho 12.





Composto na
GRÁFICA CAULE DE PAPIRO
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitumbu | Natal/RN | (84) 3218 4626
site: www.cauledepapiro.com.br



UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE



editora
CAULE DE PAPIRO®



AFROLIC