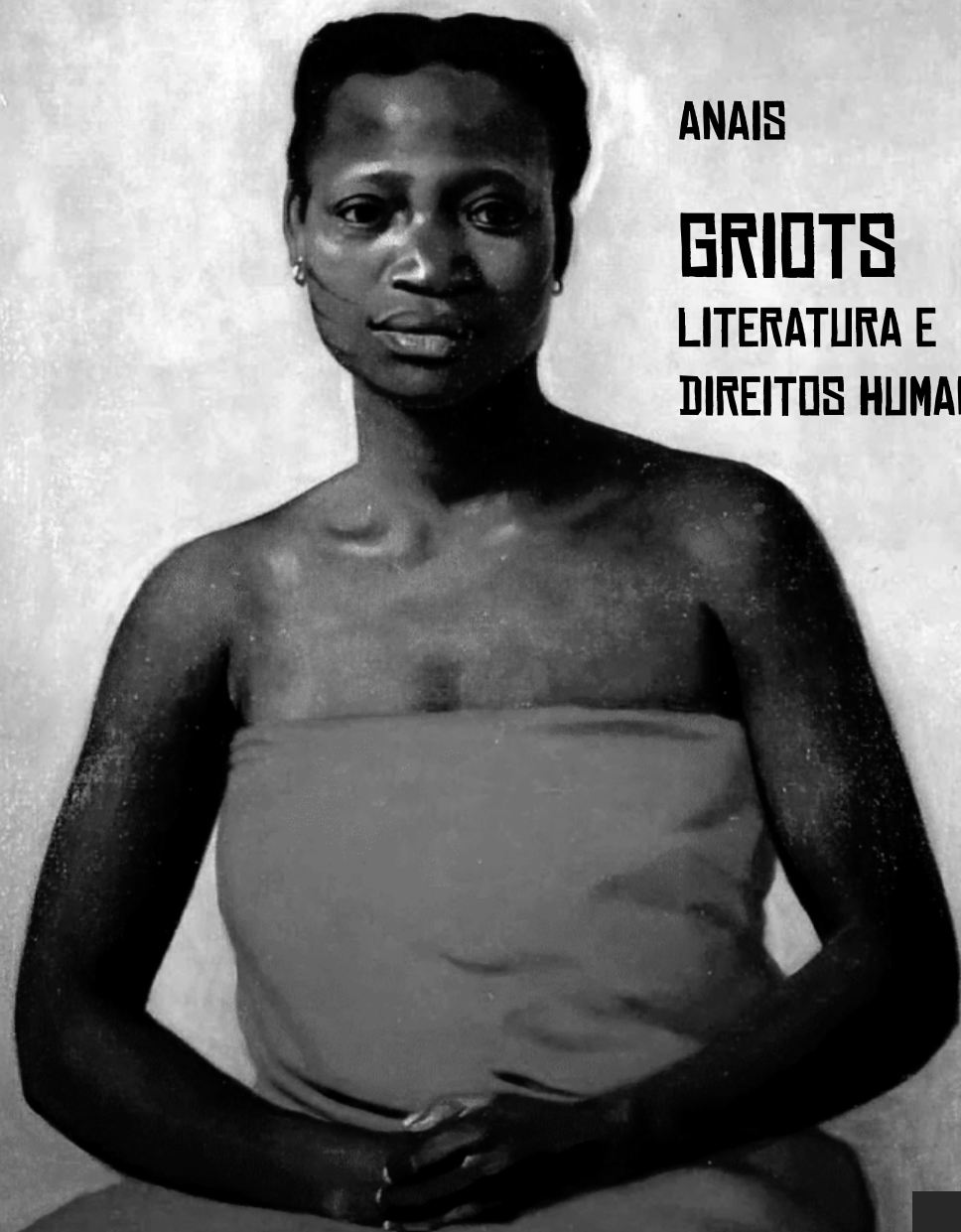


revista mangues&letras

14 DE MARÇO 2019 - NÚMERO 11 - ISSN 2236 9570

ANAIS

GRLOTS **LITERATURA E** **DIREITOS HUMANOS**



UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

editora
CAULE DE PAPIRO



F. VALLOTTON

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

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

ANAIS

GRIOTS
LITERATURA E
DIREITOS HUMANOS

Natal, 2019



REVISTA MANGUES & LETRAS

Número 11 em data 14 de março de 2019

ISSN: 2236 9570

Contato: e-mail: manguesletras@gmail.com

EXPEDIENTE

Editora	Tânia Lima (RN)
Editores Adjuntos	Carlos Emílio Correa Lima (CE) Valéria Dallegrave (CE) Elio Ferreira (PI) Alberto Mathe (Moçambique) Carmen Tindó (RJ) João Paulo Pinto Có (Guiné-Bissau)
Revisão	Os autores
Projeto Gráfico e Diagramação	Caule de Papiro
Web Designer	Thamise Cerqueira
Imagem da capa	F. Vallotton

APRESENTAÇÃO

Este caderno de Anais vem a lume como resultado do IV Congresso Internacional de Literaturas e Culturas Africanas, GRIOTS, realizado de 19 a 21 de novembro de 2018, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus Central, Natal, Nordeste do Brasil. A primeira edição do Congresso GRIOTS aconteceu em maio de 2009 e teve como temática a linguagem, a memória. Em 2011, o segundo GRIOTS aprofundou a leitura e o debate sobre a cultura, a violência, o racismo e as mídias nas literaturas de língua portuguesa. Em maio de 2014, o terceiro GRIOTS se dedicou à literatura afro-brasileira, trazendo à fala as relações das diversas áreas do conhecimento com as culturas afrodescendentes: “Literatura História cultura afro-brasileira e africana”. Seu objetivo é fazer refletir sobre questões caras à sociedade, tais como racismo estrutural, discriminação, violência física e moral contra mulheres e homens afrodescendentes, visando à sua necessária superação. O evento GRIOTS - Literatura e Direitos Humanos’ atende às temáticas culturalistas, direcionadas, principalmente, a pesquisadores e pesquisadoras da área de literaturas africanas, afro-brasileira, historiadores, antropólogos, sociólogos, professores de literaturas portuguesa e demais interessados na temática de combate ao racismo. O caderno de anais surge, portanto, com a finalidade de atender às demandas de estudiosos nordestinos, inseridos nas linhas de pesquisas voltadas aos estudos culturalistas, cartografias transnacionais, ancestralidades, rituais, etnias, espaços, imagens, cinema africano, sexualidade, diásporas, entre outras temáticas. Os debates elaborados por cada articulista possibilitaram, ao longo deste percurso, uma partilha do sensível e do pensamento

crítico sobre a escrita literária no Brasil e no continente africano. Aproveitamos para agradecer à CAPES, pelo apoio financeiro, à UFRN, pela parceria valorosa, e à Editora Caule de Papiro pelo delicado trabalho editorial. “Sentir, sinta quem lê”!

Dos Organizadores Griots - UFRN

PARTE 1

Literatura e Direitos Humanos

À Marielle Franco

"Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão"

Paulina Chiziane Sumário

SUMÁRIO PARTE 1

- 5** APRESENTAÇÃO
- 12** CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS GRIOTS
- 12** AS CICATRIZES DO AMOR
Paulina Chiziane (Moçambique)
- 19** AMÉRICA NEGRA
Elio Ferreira (Piauí)
- 33** O VOO DOS FANTASMAS – ENTRE A INCÓGNITA DO ABSURDO E DO TERROR
Dionísio Bahule (Moçambique)
- 41** ESTRELAS
Kleiton Souza
- 43** ARTIGOS GRIOTS
- 43** FILHOS DA PÁTRIA: UM TERRENO FÉRTIL PARA REPENSAR A DESIGUALDADE DE RIQUEZA EM ANGOLA
Alexis Ouellet-Simard (UEPB)
- 61** DO NOME À SENSIBILIDADE: UM OLHAR SOBRE A VELHINHA QUE DAVA NOME ÀS COISAS
Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro (UFPB)
Beatriz Pereira de Almeida (UFPB)
Daniela Maria Segabinazi (UFPB)
- 79** METAPOESIA E ESCRIVÊNCIA NA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO E AMÉLIA DALOMBA
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
Profa. Ma. Maria Genecléide Dias de Souza (UFPB)
- 98** CARTOGRAFIAS DAS CULTURAS POPULARES: HISTÓRIAS DE VIDA DE MESTRAS DE RELIGIÕES AFRO-AMERÍNDIAS
Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)
Maria Gomes de Medeiros (UFPB)
- 112** HISTÓRIAS DE MUÇULMANOS AFRICANOS NO INTERIOR DO CEARÁ
Ana Eliziane Sabino (SME)
Tânia Gorayeb Sucupira (UFC)

- 129** A LÍRICA DE SUSANA BACA: UMA VOZ AFROPERUANA
Ana Paula dos Santos Claudino de Macena (UEPB/PPGLI)
Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)
- 147** ENSINO DE LITERATURA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA
NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO INTEGRAL
Profa. Dra. Ana Santana Souza (UFRN/CE/DPEC)
- 168** NEGR@ SIM, NEGR@ SOU: HISTÓRIA, ARTE E ESTÉTICA NA
VALORIZAÇÃO DA NEGRITUDE NO AMBIENTE ESCOLAR
Ma. Andreza de Oliveira Andrade (UERN)
Profa. Esp. Kelly Cristine Cordeiro (SEE/ UFRN)
- 190** PALAVRAS - OLHOS DE MULHERES: VOZES – SUL LIGADAS
POR “NÓS DA VIDA”
Profa. Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva (UESPI)
- 208** AS VOZES DOS DESERDADOS EM LIMA BARRETO:
CRÔNICAS DA CIDADE SILENCIADA
Profa. Ms. Auristela Rafael Lopes (UFRN/ UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Cellina Rodrigues Muniz (UFRN/UFRN/PPgEL)
- 228** LITERATURA AFRICANA E DIREITOS BIOCÓSMICOS
Prof. Dr. Bas'ilele Malomalo (UNILAB)
- 260** “VOVÓ NÃO QUER CASCA DE COCO NO TERREIRO, PARA
NÃO LEMBRAR DO TEMPO DO CATIVEIRO”: MEMÓRIAS
DE ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NOS PONTOS CANTADOS
DE PRETAS-VELHAS NA UMBANDA
Beatriz Alves dos Santos (UFRN)
Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior (UFRN)
- 278** A NECESSIDADE DE FAZER-SE OUVIDO: A REPRESENTAÇÃO
DA INFÂNCIA EM “TIO, MI DÁ SÓ CEM”, DE JOÃO MELO
Bruno Santos Melo (Universidade Estadual da Paraíba)

CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS GRIOTS

AS CICATRIZES DO AMOR

Paulina Chiziane (Moçambique)

Diabos me levem se não estou bem nesta rodada de mulheres sentadas na areia e os homens nas cadeiras. Todas as gargalhadas regam-se na fonte do uputo que flui aos borbotões. O ambiente confortável é de gente humilde, sincera, andrajada e descalça.

A brisa suleste brinca no chapéu do cajueiros. Os corpos exsudados pelo verão deliram com os beijos das brisas. O céu nublado transfere o cinzento feio para a transparência do Índico. Corvos em revoada gasnam agouros que ninguém liga. Quem entra na caserna de Maria, bebe alegrias e esquece o resto. É verdade, sim. Neste campo de descolados na Inhaca, o povo triste recria felicidade.

Uma mosca bailando ao vento, despista-se, cai no meu copo e debate louca. Que azar!

- Que triste! A mosca dá sorte, menina!

Sorte? Sorte, sim, senhora, confirmam os sorrisos.

Com a ponta da unha removi a intrusa, vazei daquele paraíso de miséria. O uputo é bom e a bebida fresca; a música é dos pássaros e o calor dos sorrisos. As mãos de todos espalmam-se em apertos vigorosos, frenéticos, com saudações de boas-vindas, compadre, vai um copo, não vai?

Alguém, folheia um jornal velho.

- Veja isto, compadre. Duas crianças abandonadas pelas mães.

A dona de casa deixa de farfalhar, estampa olhos no jornal machucado tentando identificar os rostinhos dos infelizes.

- O que lhes aconteceu?

- Alguém as deitou fora. As mulheres estão doidas.

- São efeitos da PRE – respondeu o outro. – Se os pais comprarem o leite para os meninos, não sobra nada para os copos. Não há dúvida. A maldade grassa nos dias que passam.

- A maldade nasceu antes da humanidade. A culpa cabe às mães mas é de toda a sociedade – sentenciou a mulher.

- Não fuja da verdade comadre, que a culpa está com as mulheres. O que dizes é suruma da bebedeira, estás embriagada, sim.

A voz de limão do homem duro era palha seca na fogueira tosca.

- O que vocês não sabem disse Maria – é que cada nascimento tem uma história e cada acção, uma razão. Na minha juventude cometi o mesmo crime, ou melhor, ia cometê-lo. Tudo por causa desse amor amargura, amor escravatura, que transtorna, que enfeitiça, fazendo do amante a sombra do amado.

Maria entristece. Ergue os olhos para o céu na súplica do silêncio. A mente recua na trajectória distante, mais veloz que a estrela cadente. Baixa os olhos para a terra fértil, salpicada de ervas tisanadas.

O vulcão da recordação explodiu narrativa; as lavas caíram como sono nas gargalhadas abafando os acordes, calem-se todas as bocas, a comadre é que fala! A voz de Maria fez-se ouvir das profundezas do tempo.

«Lembro-me da noite sem lua, quando debaixo do cajueiro disse sim, ao homem dos meus sonhos. O régulo de Matutuíne, meu pai, disse não a esse, pobre, sem gado para lobolar a filha do rei. Ao meu homem ultrajado não restou outra alternativa senão procurar o lenitivo das mágoas do outro lado da fronteira, em Johannesburg, deixando-me o ventre semeado. Nos nove meses de gesta, minha alma em suplício consumiu facadas. Quinze dias depois do nascimento da criança, o meu pai disse: fora desta casa».

Relato de manga verde com sal, arrepiante, excitante, cativando a atenção de todos os olhos e ouvidos. Vamos, conta-nos tudo, Maria, pareciam incitar as vozes do silêncio.

«Supliquei clemência à humanidade; recorri à amizade. Em vão. A amizade abraça a riqueza que é beleza, e não a tristeza que é leprosa. Amor verdadeiro só a terra dá, quando no fim da jornada ela diz: repousa nos meus braços por toda a eternidade. Amarrei a capulana bem firme; com o bebé bem seguro nas costas, jurei: os empecilhos que obstam a minha estrada serão removidos pela minha mão. Chegarei a Johannesburg, minha terra de promessa. Abandonei a casa no ritual dos galos cerrando as cortinas vesperais. Segui o rasto do cruzeiro do sul, caminhei dias, e noites suficientes para contar todas as estrelas do firmamento».

Retalhos da vida, revolteando as entranhas de quem as escuta. Atenção! O que aqui se conta, está a acontecer agora!, em qualquer parte do mundo. E tu bailas, Maria, o streep-tease das batucadas da tua amargura, que a embriaguez revolveu-te a língua. Desatas o lenço a capulana. Da blusa já levantada, espreitam os seios surrados de mil beijos, desfraldas as cortinas dos teus segredos, és indecente, Maria!

«Mas a vida é mesmo isto. Irmão é aquele que te abraça, na desgraça. Do outro lado da fronteira, encontrei um desconhecido que me deu o repouso e dinheiro para prosseguir a marcha. Entrei num comboio. A criança enfraquecida deixou de chorar. O corpinho frágil incendiou-se num fogo húmido mais abrasante que o calor de Dezembro para logo a seguir arrefecer mais do que todas as madrugadas. Enquanto o comboio vence a distância, os passageiros conversam, riem, a criança apaga-se, faça alguma coisa. Deus dos milagres! O que será de mim sozinha, num país estranho, com uma criança morta nos braços? Ventre meu, abre-te, quero devolver este ser à sua origem. Apelo do desespero. Mas onde reside o poder dos homens, se nem as paredes do próprio corpo desobedecem ao seu comando? Abandonei o comboio. Abri o caminho com golpes rápidos dos cotovelos entre a multidão de negros caminhando para os cantos mais recônditos dos guetos. Meus olhos inquietos procuravam uma lixeira, uma vala, uma corrente de água, esgotos, para desfazer-me do meu fardo. Trágica peregrinação! Chorava pelo amor que me fazia chorar; pela terra mãe que deixei; pelo casamento conveniente que recusei; pelo funeral digno que minha filha teria, com lágrimas e cânticos, e eu, a visitar a sepultura, levando em cada dia um ramo de flores multicores bem aconchegadas no peito, com poses de noiva que nunca fui. De repente o coração pulsou:

uma moita cruzou o horizonte dos meus olhos. Será ali, será ali, o cemitério da minha filha, e à noite, batidas de corvos deliciar-se-ão com o corpo frágil do meu, ai!...»

Tapas os olhos arrepiada, freme de dor. Maria, o relato ultrapassa o limiar de uma recordação. É uma revivência, um quadro bem evidente nos arquivos da tua memória, e nós não largamos um só suspiro, hipnotizados pela dor.

«Mergulhei na moita, paraíso ilícito. Os amantes também lá estavam, protegendo os abraços dos olhares indiscretos, e eu nem os vi, empenhada que estava na minha tarefa secreta. Adeus, fruto do prazer e do amor; amor de fervor, adeus! Abandonava o lugar em passos de fuga; o casal que me espiava lançou gritos, alarmando os transeuntes que me rodearam. Uma velhota enxotou os curiosos levou-me a sua casa para tratar da criança. Nem com isso desisti dos meus intentos. A latrina da casa era mesmo ideal para a consumação do meu acto. Esperei que a velhote adormecesse. Em vão. Era mais vigilante que todos os anjos da guarda. O sono venceu-me. No sonho vi a minha pequena já crescidinha, rindo em gargalhadas rasgadas nos braços do pai. O choro da criança interrompeu o meu sonho, transportando-me para o novo sonho desta vez bem mais real: a criança sorria, vencendo a agonia. Deus dos milagres, respondeste às minhas súplicas, obrigado. Os espíritos do mar venceram o mal, amém! Pelo sinal da Santa Cruz».

Eu, pecador, me confesso. Sorvi a taça do abominável, fluindo da garganta da autora. Com o simples relancear da vista tentei penetrar no secreto de cada alma. Afinal quem somos nós? Em quantos vendavais nos inspiramos até galgar o degrau do presente? Agora pergunto, Maria: que razões te levaram a desvendar

os aposentos da miséria ao público, estampando a vergonha e a desonra no rosto dos teus filhos?

Bailas, Maria, agora completamente desnuda. As tuas curvas são ardentes, confirmam os homens, mas as tatuagens que exibes são as mais secretas e as mais sagradas do teu mundo.

«E depois caí nas mãos de uma farsante que me obrigou a trabalhar para ela, com ameaças de denúncia por violação da fronteira. Seis meses durou a prisão bem como o plano de evasão. Maldição! Aprendi a má lição. Antídoto para a vigarice: vigarice e meia. Um dia a velhaca embriagou-se demasiado. Roubei-lhe todos os valores e desapareci. Como uma pena voando ao vento, balancei de poiso em poiso, contornando vilas, cidades, até alcançar o objecto da minha aventura: o meu homem!»

- E depois?

- Ah, a vida é um jogo de ntchuva: cheio aqui, vazio ali. Conheci a verdadeira felicidade ao lado do meu marido.

- E a criança?

- É aquela ali, e já me deu dois netos.

Porque escondes os olhos, Maria? Talvez te envergonhes dos teus actos, talvez te arrependas do teu relato, ou mesmo te revoltes contra a sociedade que te conduziu aos caminhos da tragédia. As cicatrizes do amor rasgaram as crostas e jorraram um líquido sangue que escorre pelas curvas das tuas pálpebras.

A filha em questão, preparou a flecha que disparou certaíra.

-Mãe, eras capaz de jogar-me na fossa, a mim?

- Perdoa-me, querida. Eu não queria dizer nada. Apenas gostaria que os seres humanos tivessem mais humanidade, amor e fraternidade.

Na caserna de Maria há uma mulher que chora, e os soluços sincronizam com a makwayela das palmeiras. Os corvos em revoada grasnam agouros, as nuvens já abalaram e o sol voltou a abrasar. Águas do Índico balançam com mais força sob o domínio do vento sul. No coração da noite haverá tempestade.

AMÉRICA NEGRA

Elio Ferreira (Piauí)

1

Américas,
Adão era negro,
Eva era negra.
Adão e Eva nasceram na África.

Américas,
Eu também sou negro:
Adão e Eva no jardim do Éden.
Sou filho do barro,
Filho da lama escura da Mãe África:
A primeira mulher,
O primeiro homem
Neste Dia da Criação.

Américas,
Eu sou negro:
A Matriz da raça humana.
Conta a mitologia dos Orixás,
Que Nanã pegou uma porção de lama
Do fundo das águas de uma lagoa onde morava.
Das suas mãos, Nanã deu o barro a Oxalá
E, do barro, Obatalá criou a Mulher e o Homem.
O sopro de Olorum fez os dois caminharem
E os Orixás ajudaram-nos a povoar a Terra.
Um dia, a mulher e o homem voltarão ao pó,

Voltarão ao barro, à lama da Terra, à casa de Nanã
Burucu.

2

Américas,
eu sou negro, negro
cor de noite escura, negro
como as noites sem lua do sertão.
Américas,
vou lhes contar minha história:
defendi minha casa,
meu clã,
minha aldeia,
minha tribo,
meu reino,
minhas fronteiras, como pude.
Fui capturado a ferro, fogo e sangue.
Me separaram de parentes, amigos,
dos que falavam a minha língua.
Me marcaram a ferro quente
como se eu fosse um animal selvagem.

De mim,
tiraram quase tudo:
o nome da minha nação,
o meu nome tribal,
o nome do meu pai, mãe, irmãos
e avós na base da porrada.
Me deram um nome estranho:
um nome cristão.
Tentaram me desumanizar,
apagar o meu passado:
a memória dos meus ancestrais.
Américas,
fiz a travessia do Atlântico.
Cheguei ao Brasil como escravo:

fui vendido nos portos e mercados.
Eu venho da África,
acorrentado no porão
de um navio negreiro.

3

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

4

Brasil,
trabalhei de sol a sol,
dia e noite,
de norte a sul do país:
na cultura da cana-de-açúcar,
na cultura do algodão,
do café, do tabaco.
Trabalhei mais de dezesseis horas
por dia,
nos charques das terras do Sul.

Cuidei dos rebanhos,
das fazendas, estâncias,
da casa grande,
do sinhô, da sinhá,
cachorros, galinhas e do diabo-a-4.
Contei histórias de reinos encantados,
fábulas,
e cantei canções bonitas da minha
África
para ninar o senhorzinho
e a sinhazinha.
Alimentei todos com o suor do meu
próprio rosto.

Américas,
minha América Negra.
Construí estradas,
ruas, pontes, mansões, palácios,
palacetes, igrejas, edifícios.
Lavei o cascalho dos rios,
tirei o ouro, o diamante
e pedras preciosas das minas,
e fui soterrado sob os escombros
das valas.
Enchi os bolsos, baús, cofres,
bolsas de valores do senhor de engenho,
dos barões do café,
fazendeiros,
homens de negócio e banqueiros.

5
Américas,
eu sou negro
da cor dos olhos negros da minha mulher.
Brasil,
você me conhece,

sabe da história que trago na minha pele.
Pereci milhões de vezes,
arreventado
de tanto trabalhar.
Afinal de contas,
quando você me pagará seus débitos?
Fizeram de mim gatos e sapatos,
fizeram de mim até mesmo
capitão do mato.
Me estupraram,
me levaram para a senzala,
me arrastaram até o pelourinho,
me puseram no tronco,
me açoitaram com relho cru, com chicote,
me confinaram no calabouço,
puseram gargantilha de ferro no meu
pescoço,
máscara de flandres no meu rosto,
fui emparedado,
me fizeram cativo
e acham isso muito normal.
Me assassinaram milhões de vezes.
Me rebelei,
matei o senhor, a sinhá,
o sinhozinho, a sinhazinha,
o feitor, o capitão do mato
e me refugiei nos quilombos.

BRASIL NEGRO

6

Esperança Garcia

(Uma reescritura da “Carta” da escrava Esperança
Garcia)
Brasil,

meu Brasil Negro.
Sou Esperança Garcia do Piauí:
escrava da fazenda Algodões da Coroa de Portugal,
casada e mãe de dois filhos.
A escola é maçã proibida para escravos:
de cada cem ou mil,
um de nós sabe ler ou escrever.
Sei ler e escrever,
coisa rara entre nós da escravaria.
Escrevi a “Carta” de 6 de setembro de 1770,
escrevi a “Carta” ao Governador da Capitania do Piauí.
Contei-lhe as trapaças e as perversidades
do administrador das fazendas reais,
contei-lhe das “trovoadas de pancadas”
contra o meu filho,
um menino de três anos de idade
que chegou a sangrar pela boca e nariz.
O administrador me tirou de perto
dos meus filhos e do meu marido.
Ele me confinou na casa dele.
Sou um “colchão de pancadas”,
uma vez caí do sobrado, rolei escada abaixo,
quase morri:
eu estava peada feito bicho brabo.
Escrevi ao Governador sobre a peia,
o chicote, as humilhações
contra mim e parceiros de escravidão
da Inspeção de Nazaré do Piauí.
Fugi com os meus filhos:
um de sete meses, ainda de colo,
e o outro de três anos.

7
Brasil,
eu também sou índio.

Nas minhas veias
corre o sangue das nações indígenas
do Piauí,
dizimadas por bandeirantes paulistas
e fazendeiros

8

Brasil,
eu sou negro – graças a Deus.
Não pense em me enganar a vida inteira.
Há 500 anos,
você vive querendo sugar
a última gota de sangue das minhas veias.
Não quero ser vítima de nada,
os racistas têm mesmo a cara de pau:
me acusam até pelos seus crimes de
escravidão.

Brasil,
não aceito mais ser tratado desse jeito
no meu próprio país,
como estrangeiro em terras inimigas.
Pode contar nos cinco dedos da mão,
que não me darei por vencido.
Faça sol, chuva, temporal, relâmpago
ou trovão,
estou sempre chegando pela porta da
frente
e dos fundos:
numa avalanche,
feito as águas profundas do rio
Amazonas.

Brasil,
eu sou negro,
não sou Deus
nem o Diabo,

também não sou nenhum Pai João.
Sou uma pessoa comum.

9

Brasil,
quero as bonecas negras
da minha irmã, da minha filha.
Rufar os tambores
tum tum tum tum tum tum-tum,
retinir os martelos
tem tem tem tem tem tem-tem:
o ferro contra o ferro
na bigorna da oficina de ferreiro do
meu pai Aluízio Ferreira,
o ferro contra o ferro e flandres
na bigorna da oficina de flandreira
da minha tia Aleluia Bento
tem tem tem tem tam-tim-tem.

Quero as canções alegres e tristes
na língua dos meus Orixás.
Quero minha pele escura,
o beijo de gamela,
a bunda de sovela,
a venta de fole,
o cabelo pixaim,
os dentes de marfim.
Quero o leite da minha mãe,
de quem o sinhozinho branco
sugou os seios.
Ah! Foi ele que me roubou.
Ah! Foi ele que me roubou.
Quero somente o que é meu,
quero tudo, tudo mesmo.

10

Brasil,

meu Brasil Negro,
universidade é para o bem de todos,
universidade para os meus filhos negros,
universidade para todo mundo:
indígenas, brancos, asiáticos, árabes,
ciganos
e pobres.

Finalmente,
quando andaremos livres de
preconceitos raciais:
nos shopping centers, bancos,
confeitarias,
ruas, avenidas,
becos, morros, favelas, periferias do
país?

Eles nos confundem
a toda hora com assaltantes e
marginais.

Brasil,
Você me deixou num beco sem saída,
fez de mim milhões de boias-frias,
biscateiros,
sem-terras, sem-tetos, desempregados.
Atravessei fronteiras movediças,
comi o pão que o diabo amassou.
Sou um professor, um intelectual,
um advogado, um juiz,
uma médica,
uma enfermeira,
um operário bem-sucedido,
um jogador de futebol,
um músico, um cantor, um artista,

uma empresária, etc. etc.
Continuarei vivo, custe o que custar.

11

Brasil,
meu Brasil brasileiro.
Sempre fui seu amigo,
ouça bem o que lhe digo:
mais cedo ou mais tarde,
você toma vergonha
nessa cara mal lavada
e fica bonzinho pra mim,
nem que seja na porrada.
Berimbau zum zum zum,
capoeira zum zum zum.
Sou filho de Ogum,
oh, Deus Guerreiro!
oh, Senhor do ferro e ferreiro!

Brasil,
para o Quinto dos infernos o racista.
Sou mesmo um negro espora,
olha bem na menina dos meus olhos,
minha negaça:
sou neto da rainha Nzinga de Angola,
se não fizer como manda o figurino,
tá arrombado!
Faço de você monturo, trapo humano,
molambo atirado na merda, na lama.

12

Brasil,
ainda gosto de você.
Todas as noites,
sonho com o Paraíso Perdido.

ELIO FERREIRA

África-Mãe

1

África-Mãe do primeiro amor,
África-Mãe do primeiro Deus,
África-Mãe da primeira mulher,
África-Mãe do primeiro homem,
África-Mãe de todos os povos,
África-Mãe da raça humana.

O meu avô e a minha avó
viviam felizes na África:

ele era o rei,
ela era a rainha,
um outro, súdito.

Um era sacerdote e curandeiro,
o outro, guerreiro.

O meu avô e a minha avó
viviam felizes na África:

um era cirurgião,
o outro, inventor e ferreiro,
um era poeta, griot,
o outro, cantor e alabê.

O meu avô e a minha avó
viviam felizes na África:

um era mineiro,
o outro, babalorixá,
um outro, alufá.

Um era lavrador e vaqueiro,
o outro, oleiro.

O meu avô e a minha avó
viviam felizes na África:

uma era professora,
a outra, flandreira,
uma outra, costureira.

Uma era rendeira

e contadora de história,
a outra, doméstica e comerciante.

O meu avô e a minha avó
viviam felizes na África:
um era marinheiro,
o outro, advogado
e historiador.
Um era carpinteiro e pedreiro
o outro, construtor.
O meu avô e a minha avó construíram
as Américas,
o meu avô e a minha avó construíram
o Brasil.

2

África-Mãe do primeiro amor,
África-Mãe do primeiro Deus,
África-Mãe da primeira mulher,
África-Mãe do primeiro homem,
África-Mãe de todos os povos,
África-Mãe da raça humana.
O meu avô e a minha avó foram
escravizados na Europa,
e a Europa ficou rica,
e os ricos da Europa ficaram mais ricos.
O meu avô e a minha avó construíram
as Américas,
o meu avô e a minha avó construíram
o Brasil.

Né Preto

Dona Maria, nosso boi morreu.
Dona Maria, nosso boi morreu.

*Vende a caveira, que o dinheiro é seu.
Vende a caveira, que o dinheiro é seu.
(Boi de Né Preto, Floriano, PI)*

Seu Né Preto
espere por mim
com banhos de alecrim
com histórias de Trancoso
com cantigas de passarinho
com sete gerações bumba meu boi
no terreiro:

não era gente debaixo não
era boi mesmo
e cheio de artimanhas.

Seu Né Preto
faça um boizinho
bem bonito pra mim.

Me ensine
a fazer uma gaiola
um papagaio de papel
um carrinho de buriti
e o caminho daquela serra
onde se caçava alecrim.

Seu Né Preto
me deixe brincar
na roda de São Benedito
na roda de São Gonçalo
no bumba meu boi
boi-bumbá
eita, boi Boi Jardineiro!
eita, boi boi mandingueiro!

Seu Né Preto
pouco se espera dos quintais
sem o canto do bem-te-vi
sabiás e pardais

urubus sobre a cerca de candeia
galinhas ciscando o monturo
e o cocoricôô de um galo de
Calcutá
no amanhecer de um girassol amarelo
amarelo
a manhã amarela de céu azul, azul
no bairro Caixa-d'água
da minha pequena cidade

(FERREIRA, Elio. *América negra & outros poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2014. 100 p).

O VOO DOS FANTASMAS – ENTRE A INCÓGNITA DO ABSURDO E DO TERROR

Dionísio Bahule (Moçambique)

(Proposição I)

[...] os gatos o atacaram e destruíram a sua enorme goela. [...] Flittse deu um salto ao meu braço. O outro [Philla – nesse caso] agarrou-se a minha nuca. Saltei, corri à sala e escorreguei. Senti-os em toda fúria sobre mim. [...] Tudo escureceu. Ali, permanecia a imagem dos seus olhos, do corpo de Mhum desfeito e o som da sirene que se ouvia distante [...].

M. TINGA, O VOO DOS FANTASMAS, 2018:28

Gosto de pensar o traço do M. Tinga – entre a ideia do Fantástico e da Facticidade. É nestes dois conceitos que vejo surgir a *incógnita do absurdo e do terror*. Heidegger, esse sujeito situado no corredor entre a Poesia [arte] e a Filosofia, pensou uma Fenomenologia da Facticidade – o que em outras palavras equivale a dizer que, o conceito de facticidade que se desenha de forma recorrente no trajecto do M. Tinga é igual a que o homem de Messkirch – aborda na ideia da *finitude* – de um ser cuja existência é temporal, «finita, radicalmente limitada». Aliás, é mesmo isto que Karl Jaspers chama de «situações-limite», todo o acontecido que não se pode «transpor

nem alterar». Nisto, encontro agrado de pensar o M. Tinga neste edifício da facticidade que nos remete para a «experiência da angústia e da solidão» por nos passar a única possibilidade certa – morrer é a única certeza mais lúcida que temos. Cada um morre a sua morte; e possibilidade é justamente isso – cada um à sua maneira. Se Mhum – retirou-se-lhe a goela, o narratário – é-lhe sugado a nuca com toda violenta sensação das garras de um gato sobre o corpo humano. O primeiro, pendurado e, o segundo, caído; todos na sala. Um ao meio, e, o outro – algures no mesmo tecto.

O que estará por denunciar, afinal? Aqui nasce a pergunta que muitos gostariam de colocar. Também coloquei-me inúmeras vezes. E todos têm razão – o que é que «*Os Gatos de Mhum*» nos querem dizer? Em 1940 – o que sei que todos sabem – um grupo de homens – Jorge L. Borges, Adolfo B. Casares e Silvina Campos publicam uma colectânea de Literatura Fantástica. Neste dado o que mais me interessa é um dos textos lá contidos – dum filósofo chinês [300 A. C] – Chuang-Tzu. Diz a anedota que ele [Chuang-Tzu] «sonhou que era uma borboleta. Ao despertar, ignorava se era Tzu que havia sonhado que era uma borboleta, ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu». Nesta notável anedota Oriental – coloca-se o grande problema da narratologia – o mesmo que M. Tinga faz surgir: Como narrar? A esta pergunta, coloca-se uma outra: sobre a possibilidade ou impossibilidade da Narrativa, convocada não somente na proposição de Theodor W. Adorno sobre a negação de se escrever depois do Holocausto de Auschwitz como também, em Hannan Arendt que, não encontrando elementos salvíficos neste chão – diz não ser possível a imaginação pelo grau desta inumanidade. Nesta (Im) possibilidade, colocam-se novamente outros problemas – próprios

da ficcionalidade - «problema do tom e o problema do ponto de vista ou foco narrativo». Nota-se aqui – que a ideia de foco narrativo é igual a «um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado». Chamemos isto de pragmática de valores; de lugar de acesso para «chegar ao sentido mais profundo do ser». Aliás, voltemos a chamar de *ethos* – esse lugar de permanência e demora. Aristóteles também falou disso – mas num outro termo – *topos* – o domínio do conhecimento compartilhado; lugar-comum – onde se conciliam quem diz e quem recebe. Isto é oposto ao sistema fechado cartesiano; é aberto e mastigado no tempo e no espaço – lembrando convosco – a reconfiguração da ideia de discurso em Benveniste – como algo que emana «num tempo histórico e num espaço sócio-cultural bem definidos». Vou explicar isto em outras palavras. Mas a pergunta continua sendo a mesma: O que é que «*Os Gatos de Mhum*» nos querem dizer para além d’ uma fenomenologia da facticidade?

Roland Barthes e Kwame Anthony Appiah – são todos conhecidos nossos. O primeiro - num pequeno livro – «*O Grau Zero da Escrita*» – começa pela língua como lugar de «espera do possível», para depois falar do estilo como segredo e metáfora – isto é: a «equação entre a intenção literária e a intenção carnal do autor». Começa aqui o meu fascínio por Barthes. Ao tocar o estilo como lugar de imersão – está em outras palavras, dizendo que, o exercício de escrita não é equivalente a uma *ejaculação precoce*; isso é – de «um simples artesão, [com uma] inteligência provinciana [e uma] mentalidade de província pequena». É preciso que se faça uma viagem para o mundo; conhecer os problemas «e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes». Mas

no *ethos*, é onde o «escritor se individualiza, [...] se compromete», porque adota um tom. É por isso que a escrita – por um lado, «nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sua sociedade – [esse confronto manifesta-se quando o homem do voo dos fantasmas denuncia a incúria e a incompetência da nossa polícia. O homem estava aí...; pendurado no meio da sala...; a goela desfigurada...; o sangue gotejando no mesmo ritual solene do fim. É mesmo isso: a polícia chega tarde – ou, porque não tem combustível ou, o efectivo não pode cobrir – senão algumas e raras excepções]; por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua criação». «Então, liguei para a polícia», disse o predicador com uma voz ancorada entre o pânico e o medo. «A voz serena d’ outro lado da linha deu instruções para não tocar em nada», continuou o narrador. O desespero era tanto – acredito eu; as companheiras do Sr^o. Mhum, Philia e Flittse – começam uma outra investida contra o narrador: «Flittse deu um salto ao meu braço. O outro agarrou-se a minha nuca», contava com ar de uma existência ameaçada. Foi depois de ligar para a polícia; a tragédia aconteceu – um corpo pendurado e, mais um outro, jogado ao chão. E ao fundo, bem distante - «o som da sirene». Esta é a circunstância – o lugar do âmbito da criação.

Ora, se o *ethos* mostra-se um elemento para a escrita, ao escritor reserva-se-lhe a tarefa de estimular-nos para a acção; para o pensar transformativo. Há um outro dado de enorme riqueza que vem de Kwame Anthony Appiah no seu livro - «Na Casa de Meu Pai» sobre a ideia de autenticidade e sinceridade no contexto literário africano – começando pela percepção de Mathew Arnold – que toma a literatura como crítica da vida. A pergunta que eu

poderia colocar é a seguinte: o que move o escritor africano? Ou, como diria Appiah – entre sinceridade e autenticidade o que vale para um escritor africano – ou: entre o problema individual e colectivo – o que tem mais valor? Ainda mais: entre a dor do “eu” e a dor do “nós” o que é que agita o imaginário do escritor africano? A resposta será a que passa pela denúncia de M. Tinga sobre a polícia; essa denúncia não é individual – o autêntico, mas colectiva – a sinceridade – porque «o africano sempre pergunta, não “quem sou eu?”, mas “quem somos nós”. “Meu” problema não é apenas meu, mas “nosso”». Quando se passa o cenário da reflexão – colocada pela conta-fios do artista – aparece o trágico. Gosto ainda desta ideia do espanto como localidade que nos tira do absurdo para o trágico; viver sem pensar é o absurdo, mas pensar sobre o trajecto da própria existência – aí sim: é trágico. Só um dia, diz Albert Camus – o porquê – para tudo levar-nos ao exercício do retorno ao ser.

O fantástico – entre a irrupção e a inquietude do mistério

(Proposição II)

[...] Era um corpo nu. [...] Baskeville estava morto e ninguém sabia o que fazer com ele. Era tradição enterrar os mortos, mas aquele era uma incógnita. Almas perdidas em terra alheia dão trabalho. [...] Nos dias que se seguiram a canoa apareceu em terra. E aquilo se repetiu por dias [...].

M. TINGA, O VOO DOS FANTASMAS, 2018:18-19

(Proposição III)

[...] É o maluco do Barcolino, o sacana ainda não morreu. Mas desta vez nem ele se safou. O Bairro pegou nos candeeiros *Petromax* e saiu à rua. O curioso é que ninguém sabia de onde o pescador tinha desaparecido para, de repente, aparecer no mar [...].

L. MANJATE, A TRISTE HISTÓRIA DE BARCOLINO, 2018:24

Se para a Alemanha, o Século XIX [início], equivale ao aparecimento do fantástico no Conto – aquilo que «diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia colectiva», para nós, nós humanos de África – a ideia do fantástico é congénita ao «ser próprio africano» - igual ao que a *Poética* de Aristóteles diz sobre o conceito de «imitação». Aliás: se a «literatura, [...] foi ela, em suas diversas formas poéticas, mitológicas e/ou narrativas, que inaugurou a tarefa de cultivar o espírito humano a se abrir a algo maior a ele, e assim se descobrir como sempre em advento de sua própria espécie», a essa coisa – chamemos de assombro; de fantástico ou, ainda – de incógnita – o que escapa ao racionalismo. Este é o século XVII inglês onde à ciência pede-se a *indução* «no sentido moderno, isto é, a identificação progressiva de identidades e de diferenças reais, graças à observação e à comparação repetida das observações».

O fantástico – é esse mistério – essa segunda moradia que aparece inquietante e perturbadora que vem do tão-habitual – e se molda como essência – aquilo «a partir do qual e através do qual uma coisa e o que é, e como é». «O Fantasma Baskeville» que chega à margem numa Canoa e nos lembra um outro episódio de um morto que causara um burburinho, faz-nos atravessar o insólito com a mania dos surrealistas que gostam do ilógico, fazem amores incestuosos com imagens e manobras mecânicas do psiquismo – para jogar-nos uma outra terrível história – a do Barcolino – «o

sacana» que desaparece no Bairro dos Pescadores. Estes dois textos têm o Mar como lugar do trabalho cénico – o *Showing* – e da configuração da ficcionalidade; aqui – quer Baskeville, quer Barcolino de Lucílio Manjante, remetem-nos ao «momento inicial da via de acesso que o homem percorre para chegar ao sentido mais profundo do ser», àquilo que a racionalidade cartesiana não pode nunca aceder. Parece ser exactamente isso que a palavra «defrontação» significa - «uma perplexidade diante de um facto inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acontecimento do sobrenatural» - o que em outras palavras chamaríamos de âmbito metafísico.

Quem chega à «Casa dos Fantasmas», percorre esse estranho sentimento de uma moradia assombrada por ter sido enterrado um gato naquele lugar; mais do que isso – o militar, o pai que, depois de morrer – retorna à casa e, relata o narrador: «os dias retornaram a normalidade, até que se começou a sentir a presença de passos veemente e sombrios na casa por horas a fio. Aquilo era de arrancar o sono a qualquer criança». Todos conhecemos o excelente texto de Edagr Allan Poe – «A queda da Casa de Usher», onde, faz-se o mesmo percurso da «Casa dos Fantasmas» de M. Tinga. Poe – ao colocar os irmãos Roderick e Madalane – desafia o racional na explicação do retorno da Madalane depois de morta e, Roderick ter se certificado ao aparafusar a tampa do caixão. Volvidos alguns dias; na companhia do seu amigo da infância; com medo – a porta abre com toda violenta força – é Madalane. Num abraço enigmático – puxa o irmão Roderick. Quer num, quer no outro – o mundo dos fantasmas operacionaliza um jogo cénico em Poe e Tinga. Mas a pergunta que não se quer calar é a que vem do «Fora dos Trilhos» e da «Morte do Khesho». Ambos têm 3 filhos – o Editor [e, como Francine

Prose diz sobre Flanney O' Connor – num paragrafo de «*Um Bom Homem É Difícil de Encontrar*» - ao chamar de Editor - «redu-lo imediatamente ao seu papel» deste homem cujo nome não é Khesho, Baskiville muito menos Jorge] que, só trocava as calças quando comprava outras e, o Khesho – baleado na porta da Taberna. Mas o que me interessa mesmo a terminar – é o lugar do conflito entre o exercício e o humano – isto é: pode um fotojornalista no exercício das suas funções – como por exemplo – neste acidente – salvar ou, ter salvado o maquinista ou, simplesmente, – deixar-se guiar pelo seu exercício? Esta pergunta levou-me de volta a um dos bonitos textos bíblico – sobre a nossa humanidade diante d' outro – o desvalido – Parábola do bom Samaritano; «responsabilidade enquanto resposta [*re-spondere*]» - esse peso que a subjectividade carrega; esse sofrer pelo outro. Suportá-lo, estar no seu lugar, consumir-se por ele. Isto significa o mesmo que «a responsabilidade, pelo outro homem, é a impossibilidade de o deixar sozinho no mistério da morte». O maquinista morreu; o destaque no Jornal ficou – o maquinista olhou para ti – disse: preciso de ti – esta foi a voz da vivência de alteridade. Antes de dizer o meu adeus – permitam-me partilhar convosco estas perguntas que as transponho da «Necropolítica» de Achille Mbembe para este nosso olhar final: «que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em particular o corpo ferido ou massacrado)?».

ESTRELAS

Kleiton Souza

Onde vivo vejo estrelas todo dia
Daquelas que, olhando pra cima, nenhum de vocês veria
Tipo seu zé no roçado, suor na testa ao meio dia
ou um balaio de roupa sobre as trancas grisalhas de dona
maria

É o brilho no olhar do pequeno João
no sítio catando frutas, côco, cajá, melão
Ao invés de tá na rua com os amigos segurando um oitão
ou no noticiário, corpo estendido no chão

É o jovem Emanuel que mesmo em dificuldades Não
passar bucha nem toca, e sim pra universidade Aos 25
contrariando a taxa de mortalidade
Não terminando sua vida, mas terminando terminando a
faculdade

É o carinho de vizinha, mãe, benzedeira, mulher
Relembrando ensinamentos da memória e da fé da arte
de sua mãe, da cura com ervas finas
que a ciência não entende, e nem cabe à medicina

Essas estrelas brilham logo cedo, ao amanhecer
Acordam, preparam o café e antes do sol nascer
se amontoam, todas juntas, formando uma constelação
no balanço, na poeira e na ferrugem do busão

Chegam, vestem a farda, batem o cartão trabalham,
almoçam, depois voltam pra função No fim do dia,
algumas cansadas, se vão
Umam voltam pra casa, outras, às vezes não

Cochilam na condução, todas amontoadas
na lotação, dormindo apertadas, em pé, sentadas
Algumas, dormem de dia pra tramar na madrugada
enquanto a família reza pra que ele ao fim da jornada

A maioria delas “são até pessoas decentes”
Umam perderam os sonhos e o brilho, infelizmente
Outras ainda resistem, retornam para o batente reali-
zando os próprios sonhos (são estrelas cadentes)

Onde vivo contemplo estrelas todo dia
Daquelas que, olhando pra cima, nenhum de vocês veria
Sobrevivemos anos luz, com suor e valentia
Sonhos, amores, dores, crenças...e alguma poesia

Esse brilho que só existe nessa terra estrelada
se escreve em algumas linhas por estrelas inspiradas Uns
ignoram esse brilho, acham que não somos nada Mas
nossa constelação é foda, e o nome dela?
É Quebrada!

ARTIGOS GRIOTS

FILHOS DA PÁTRIA: UM TERRENO FÉRTIL PARA REPENSAR A DESIGUALDADE DE RIQUEZA EM ANGOLA

Alexis Ouellet-Simard (UEPB)

Introdução e contexto

As fragilidades de Angola foram facilmente observadas nas últimas décadas. De fato, em um contexto de pós-independência, o país passou por várias crises associadas a grandes instabilidades políticas e sociais. Notamos que o projeto de independência não parece à altura nem das expectativas nem das ambições proclamadas porque “[...] o sonho e o projeto utópico, tal como foram esboçados e construídos pelo imaginário independentista, ainda não foram realizados e,

nesse sentido, eles tiveram pouca enraizamento no terreno do novo Estado-nação” (CAVALCANTE PADILHA, 2014, p. 24).

Neste trabalho, usaremos a obra de João Melo para refletir sobre algumas das dificuldades encontradas em Angola, com um foco especial em questões de desigualdade de riqueza. João Melo nasceu em Luanda em 1955. Além de trabalhar como jornalista, escreveu dez livros de poesia, um ensaio e cinco livros de contos. Ele é considerado com um dos autores mais “políticos” de Angola (Mata, 2012). O livro de contos *Filhos da Pátria* será o objeto de estudo deste trabalho. *Filhos da Pátria*, que contém dez contos, foi publicado pela primeira vez em Angola em 2001 e no Brasil em 2008. Este livro nos parece uma ferramenta privilegiada para refletir sobre Angola. De fato, ele faz parte de uma tradição de literatura angolana que produz uma “[...] escrita ficcional, resultante da ficcionalização do acontecido [...]” relatando “[...] histórias das vivências e experiências dos angolanos numa sociedade marcada por conflitos de vária ordem: sociais, económicos, políticos, étnicos, raciais, culturais[...]” (MATA, 2012, p.27). Então, embora seja uma ficção, o estilo de escrita de Melo, inspirado no jornalismo, parece descrever justamente a realidade angolana de muitas formas. Os contos podem, portanto, fornecer pistas para entender o que aconteceu em Angola, como aconteceu e quais são as consequências. Assim, identificamos a obra de Melo como uma riqueza da literatura angolana e como um meio de conscientização e de educação. Entre outros aspectos, Melo descreve bem as condições radicais experimentadas por um grande número de angolanos.

Notamos que quando falamos de contos, muitas vezes temos a ideia de um texto leve que visa acima de tudo de divertir. No caso deste livro, Melo usa o humor, mas esse uso do humor parece

apenas uma estratégia para lidar eficazmente com questões extremamente difíceis e importantes da sociedade. De fato, vemos que Melo consegue habilmente integrar humor e ironia para falar sobre assuntos difíceis e sensíveis. A este respeito, nas palavras de Walter Benjamin, “[...]não há melhor ponto de partida para o pensamento do que o riso [...]” (BENJAMIN, 1998, p. 101). Também, notamos que as situações que se vivem em Angola estão tão absurdas “[...] que para João Melo não se pode falar delas sem rir.” (MATA, 2012, p.38). Assim, o humor encontrado em *Filhos da pátria* pode ser visto principalmente como ponto de partida para a reflexão sobre essas situações. Portando, “[...]o efeito de leitura, mesmo sendo frequentemente o riso, é sobretudo ético[...]” (MATA, 2012, p.28).

Antes de iniciar a análise individual dos contos, fazemos algumas observações importantes que valem para todos os contos deste livro. Primeiro, nós percebemos que a estrutura da maioria dos contos é criativa e, por vezes, o narrador fala diretamente ao leitor, dando a impressão de que Melo está acompanhando o leitor na sua leitura. Também, notamos que Melo tenta evitar os estereótipos e assim ele descreve os personagens com nuances. Além disso, o nível de linguagem utilizado corresponde às pessoas representadas. Ele usa o vocabulário local e o livro é acompanhado com um glossário para entender as expressões locais.

Também, é notado que os contos retratam a vida cotidiana das pessoas marginalizadas na sociedade, como se Melo quisesse dar-lhes a oportunidade de se expressar por um momento. De fato, notamos que, embora Angola tenha se tornado independente “[...] não traz a seus filhos condições sociais, culturais e econômicas que possibilitem uma vida cidadã.” (PORTO, 2014, p.14) A maioria dos contos apresenta realidades difíceis, onde a dor, a fome e a

violência são realidades cotidianas que marcam profundamente os personagens. Assim, vemos que o livro “[...] prioriza as situações de opressão vivenciadas por certa parcela da população que se encontra à margem do progresso econômico-social proporcionado pelo capitalismo.” (DINIZ, 2012, p. 9).

Mais especificamente, neste trabalho, analisaremos três contos. A partir dos contos *O elevador*, *Tio, mi dá só cem* e *O cortejo*, abordaremos a questão da desigualdade de riqueza em Angola e veremos como ela contribui para criar na sociedade um ambiente de exploração abusiva, de miséria e de frustração. Vamos primeiro apresentar o conto *O elevador*, permitindo-nos levantar alguns elementos associados com o sistema de corrupção, que pode ser visto como uma das principais causas das grandes desigualdades na sociedade. Depois, o conto *Tio, mi dá só cem* nos permitirá visitar o mundo de extrema precariedade vivida por um jovem desesperado. Finalmente, *O cortejo* nos permitirá reconhecer certos aspectos da realidade dos ricos angolanos e de ver que, apesar de viverem na mesma sociedade, os ricos e os pobres angolanos parecem ter realidades paralelas que não se tocam.

O elevador

O primeiro conto apresentado é intitulado *O elevador*. Nós destacamos a estrutura particular do conto: ele é dividido em nove partes curtas, cada uma representando um andar do prédio. O conto apresenta Pedro Sanga, que sobe os andares do edifício em um elevador, acompanhado por uma jovem mulher. Esses dois personagens vão encontrar no último andar “Camarada Excelência”, um político influente. Neste conto percebe-se que a subida no prédio

pode ser interpretada como uma metáfora do “avanço” deste “[...] fantástico país chamado Angola, a terra do futuro[...]” (MELO, 2001, p.14). Em outro momento, pode-se também pensar que a subida no prédio representa a subida no sistema de corrupção. A esse respeito, quanto mais altos são os andares, mais detalhes explícitos são revelados sobre o funcionamento do sistema de corrupção. Assim, partimos de uma intuição de um sistema corrupto para esclarecer gradualmente o funcionamento dele. De fato, alguns mecanismos de corrupção são claramente revelados, por exemplo, quando ele diz: “ *Quanto à tua parte, não te preocupes: dez por cento são teus! São as regras do mercado...*” (MELO, 2001, p.27). Além disso, outras passagens do texto fornecem *insights* sobre como o sistema de corrupção foi implementado e como funciona. A seguinte passagem parece particularmente reveladora:

Então tu continuas lá no Ministério e não sabes que ele ficou com as principais empresas do sector, depois das privatizações?! Estás a dormir ou quê?!... Aliás, não és só tu, nem eu... O problema é que, enquanto a malta estava, digamos assim, distraída com a Revolução, sempre houve alguns, mais vivos do que todos nós, que já estavam a organizar!... (MELO, 2001, p.22)

Essa passagem é interessante porque levanta a ideia de que, quando as pessoas estavam distraídas com a revolução, as pessoas “mais vivas” já estavam se organizando para a grande transformação. Nós entendemos neste contexto o significado do verbo “organizar”: é a ideia de que estas pessoas já se posicionaram para aproveitar a mudança de um sistema socialista a um “capitalismo mafioso”. Isso produz o efeito devastador de que aqueles que acumularam poder e riqueza sob o regime socialista,

estavam em posição privilegiada para aproveitar a transição para o capitalismo. Um exemplo sobre este assunto é dado mais adiante no texto: “[...] pediu para sair do governo e comprou (*certamente por uma bagatela...*) as principais empresas que ele próprio, como ministro, tutelava anteriormente[...].” (MELO, 2001, p.23). O sentido de “organizar” é mais claramente revelado nesta última passagem. Trata-se de organizar as coisas para maximizar os benefícios pessoais, ao invés de organizar uma verdadeira transição que beneficiará a sociedade. Podemos pensar que isso produz o efeito que alguns políticos que defenderam na revolução, através do suposto avanço de Angola, conseguiram adquirir empresas que valem uma fortuna. Assim, seguindo esse raciocínio, pode-se supor que vários políticos que participaram da transição se encontram como os grandes beneficiários dessas mudanças.

Vários outros trechos revelam alguns aspectos do sistema de corrupção, por exemplo, quando ele diz que:

[...] enquanto foi ministro, conseguiu duas casas em Luanda e uma quinta em Viana, além de ter montado uma autentica frota de carros de vários tipos, cores e tamanhos (turismo utilitários e de luxo, jipes, carrinhas, etc.) sem ter gasto um tostão, mas apenas abatendo à carga os veículos do próprio Ministério. (MELO, 2001, p.21)

Esta passagem lembra a situação injusta que acontece em vários países corruptos, onde os governantes usam a fortuna nacional para uso privado.

Neste conto, além de falar das dificuldades políticas angolanas, Melo interroga-se também sobre a capacidade de humilhação do ser humano. A este respeito, a primeira frase do conto é a

seguinte: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano?” (MELO, 2001, p.13). Esta noção parece muito importante neste conto, e também se encontra em vários outros contos do livro. A desigualdade de riqueza observada em Angola tem um impacto tão grande na vida cotidiana que a dignidade de uma parte da população parece seriamente ameaçada. De fato, muitos devem trabalhar em condições que lembram a escravidão para sobreviver. Depois de ter dado alguns exemplos de algumas das piores atrocidades da história humana, Melo conclui que “[...] a capacidade de humilhação dos seres humanos parece ser infinita [...]” (MELO, 2001, p.16)

O último ponto que levantamos é que este conto sugere que o sistema de corrupção pode provocar uma forma de repugnância, mesmo para aqueles que fazem parte dele e se beneficiam dele. A este respeito, ao final do conto, quando os protagonistas estão no terraço do prédio e que eles bebem champagne com Camarada Excelência, Pedro Sanga « [...] teve a estranha sensação que já tinha passado por uma experiência semelhante.” (MELO, 2001, p.29). Ele não sabe exatamente de onde vem essa sensação, mas é acompanhado por um sentimento de asco que o faz vomitar. Enquanto Pedro Sanga estava vomitando a partir do terraço pelas ruas de Luanda, o Camarada Excelência faz a seguinte observação: “Epa, não me digas que as alturas te fazem enjoar?! ” (MELO, 2001, p. 29). Esta cena final do conto nos lembra que pode ter uma sensação de asco, ou uma vertigem, associada a estar nas alturas do sistema de corrupção.

Tio, mi dá só cem

O conto *Tio, mi dá só cem*, retrata a história de um jovem em situação de extrema precariedade que assalta um homem. Primeiro, ressaltamos que o estilo do texto é muito original. O conto está escrito em um parágrafo somente e é um discurso de grande intensidade com o uso da língua local. Tanto o estilo quanto o conteúdo do discurso nos permitem sentir que o narrador está sem fôlego e completamente desesperado. Como a gasolina que ele cheirou durante o dia, sua fala é extremamente volátil, ou seja, ele muda abruptamente de assunto, de tom e de humor. Notamos também que a fragmentação do personagem é refletida tanto pelo conteúdo do discurso quanto pela sua forma. Nós sentimos que o jovem está fervendo e como ele tem uma arma na mão, a cena é extremamente tensa.

Notamos que este jovem parece cruelmente carente de tudo. Ele faz claramente parte dos esquecidos da pátria. Sua posição miserável é expressa em todo o conto e ele, às vezes, faz isso com uma linguagem popular crua, o que contribui para dar veracidade ao discurso, por exemplo, quando ele diz que: “[...] eu mesmo já estou completamente fodido da minha vida [...] eu sou um bicho, tio, um bicho desgraçado [...]” (MELO, 2001, p.33).

Além de ter uma necessidade urgente de comer, esse jovem também parece ter uma grande falta de relacionamento. De fato, ele parece ter uma necessidade urgente de conversar e de estar em contato com alguém. Efetivamente, ele confessa histórias íntimas e fala de suas emoções durante esse assalto, por exemplo no seguinte trecho: “[...] a minha garina foi embora, a minha fome é do tamanho da minha dor, eu tenho muita vontade de chorar

mas ainda tenho uma kilunza na mão[...]" (MELO, 2001, p.39). Pode-se supor que a violência é tida como um meio para esse jovem entrar em relação com outras pessoas. De fato, ele parece completamente isolado em todos os sentidos e quando fala sobre relacionamentos interpessoais, trata-se de relacionamentos que envolvem muita violência. Além disso, é interessante ver que o texto é um monólogo e nenhuma resposta é dada. É unicamente o jovem que fala. Pode-se sugerir que sua arma agora serve como um microfone, ou seja, que sua posição marginalizada o fez perder a voz e o fato de usar uma arma lhe permite encontrar uma maneira de ser ouvido, durante o tempo do assalto.

Como foi mencionado, o comportamento deste jovem pode representar o sofrimento das pessoas esquecidas na sociedade angolana. Também notamos que a frustração acumulada por esse grupo da população pode potencialmente se transformar em uma vontade de vingança. Este sentimento de frustração e de vontade de vingança é expresso em diferentes momentos em seu discurso, por exemplo, no seguinte trecho: “[...] a nossa fome é tão grande que somos capazes de matar estes moços verdes, todos deles bem nutridos, bonitinhos, bem cheirosos [...]” (MELO, 2001, p.32) Quando ele fala destes “moços verdes”, fala de um grupo de jovens que trabalha para a arborização da cidade. Este grupo de jovens que se preocupa com as árvores pertence a uma outra realidade, diferente da vivenciada pelo jovem mendigo, que mal consegue lutar pela sua própria sobrevivência. Por isso, não é possível para ele entender que tem pessoas que se preocupam com as árvores da cidade. Outra passagem lembra a ideia de frustrações que resultam em um gosto pela vingança. Esta passagem é ainda mais explícita a este respeito: “[...] fomos na praia, tirei-lhe a roupa,

fodi-lhe, fodi-lhe, fodi-lhe, parece que não estava a lhe foder mas a vingar-me do mundo [...]” (MELO, 2001, p.39) Podemos pensar que o mundo foi tão cruel com ele que uma vez que a arma lhe dá um poder, é sua vez de expressar essa crueldade. Isso nos faz pensar sobre o fato de que crianças abandonadas pela sociedade às vezes podem se voltar contra ela.

Por fim, um outro ponto interessante do conto é que tem uma ambiguidade na posição do jovem com relação ao homem que assalta. A atitude do jovem em relação ao homem às vezes é de natureza amistosa e, em outras ocasiões, a ameaça de morte parece óbvia. Na verdade, o jovem às vezes fala como se fosse um pedido amigável, não um assalto, por exemplo, quando ele diz: “[...] só mesmo cem, tio, vergonha é roubar não é pedir [...]”(MELO, 2001, p.32) Enquanto em outras ocasiões, ele pediu de uma maneira extremamente ameaçadora: “[...] mi da só cem seu filho da puta[...]” (MELO, 2001, p.34) ou também “[...] tenho uma kilunza na mão, tio, porra, não me provoques, você ouvistes bem, não me provoques, tio, mi dá só cem, mi da só cem mesmo, tio.” (MELO, 2001, p.39). A essas passagens também junta-se a ideia mencionada acima de que o discurso dele é fragmentado e volátil.

Para concluir as reflexões acerca deste conto, o discurso desenfiado deste jovem nos permite levantar algumas características da dura realidade dos esquecidos da sociedade angolana.

O cortejo

O cortejo é o último conto escolhido para nos ajudar a refletir sobre a desigualdade de riqueza em Angola. A este respeito, este conto é interessante porque contém muitas descrições das vidas

de pessoas ricas e nos ajuda a entender essa realidade. Neste conto, trata-se de um casamento de novos ricos angolanos. O casal terá que passar por uma visita não planejada aos bairros mais miseráveis de Luanda. O que é inusitado é que esta visita forçada é desenvolvida graças ao plano de cavalos falantes que puxam a carruagem dos ricos. Assim, o cortejo nupcial devia fazer uma viagem aos lugares mais bonitos da cidade, mas os dois cavalos escolheram outro destino.

Notamos que Melo integra habilmente a ironia e o humor ao longo do conto. Por exemplo, antes de fazer julgamentos sobre uma situação iníqua, ele diz: “[...] me limitarei a uma descrição absolutamente profissional e neutra dos fatos seleccionados, sem poluí-los com eventuais juízos de valor.” (MELO, 2001, p.133). Também, ele usa a voz dos cavalos para transmitir sua mensagem especificando que é somente a opinião dos cavalos. Além disso, este conto dá a impressão de que Melo queria insinuar o fato de que a corrupção e as injustiças sociais são tão óbvias que até os animais agora estão cientes destes fatos ...

Como muitos personagens em *Filhos da Pátria*, os cavalos podem ser vistos como o portador da voz das pessoas esquecidas pela sociedade. Assim, a ideia de dar a palavra e um poder de ação aos cavalos pode corresponder a querer dar a palavra e o poder aos marginalizados da sociedade. Neste sentido, os cavalos podem representar a classe desfavorecida da população. Encontramos essa ideia quando Melo descreve uma conexão muito especial entre os cavalos e as crianças desfavorecidas que estão ao redor deles. A imagem que emerge é a de que os noivos estão sentados confortavelmente na carruagem enquanto o povo está cansado de puxar a carruagem. Isso pode provocar raiva e vários trechos do

conto remetem a este ponto, por exemplo no seguinte: “[...] existia uma profunda tristeza, para não dizer uma raiva adormecida e surda, que os referidos cavalos tomaram a sua decisão.” (MELO, 2001, p.131).

O cortejo apresenta bem várias descrições da realidade dos ricos angolanos, o que nos ajuda a compreender melhor a proporção das suas riquezas. Por exemplo, ele fala daquelas pessoas que têm numerosas casas em vários países e que viajam regularmente, por exemplo, na seguinte passagem: “[...] além de uma mansão em Cascais, tinha também casas na África do sul e nos Estados Unidos. » (MELO, 2001, p.134). Além disso, em algumas ocasiões, Melo discute como os ricos abusam do sistema, por exemplo, usando empresas “tipo guarda-chuva” (MELO, 2001, p.133).

Também, como mencionado acima, quando ele fala da situação dos angolanos ricos, é interessante notar que, ironicamente, Melo se distancia dos juízos de valor e faz os cavalos falarem em seu lugar:

Ao contrário do narrador, que, segundo dizem alguns, dever manter a frieza diante das mais indignas situações, os dois cavalos achavam que o estilo de vida dessas duas famílias de novos ricos angolanos (isto continua a ser uma mera constatação e não uma classificação e, muito menos, um xingamento) era profundamente ignóbil e por isso, dispensavam-lhes, no seu íntimo, um desprezo absoluto e definitivo. De fato, a família Caposso e a família Ferreira da Silva eram apenas dois exemplos de uma casta (palavra que, eu sei, tem ressonâncias altamente desagradáveis, mas que os dois animais são forçados a usar, para descrever corretamente o fenômeno) que se começou a formar em Angola a partir de meados dos anos 80,

primeiro discretamente, mas logo as escâncaras, de indivíduos que, misteriosamente, de modo flagrante, com o da esmagadora maioria da população. (MELO, 2001, p.134)

Vários elementos interessantes emergem dessa passagem. Entre outras coisas, o conceito de casta é importante porque as famílias ricas em questão não são apenas alguns casos isolados, mas um grupo de famílias privilegiadas. A expressão das castas também é interessante porque se refere à ideia de um sistema de hierarquia que tem profundas influências na vida cotidiana e que é baseado na proveniência da família. Isso se refere à ideia de que alguns indivíduos na sociedade, por natureza, seriam mais importantes que outros.

Também, Melo discute neste conto, a ideia de que a nova geração de ricos é mais educada, mas parece ainda mais cruel com as pessoas menos privilegiadas. Essa ideia é observável no trecho seguinte:

Os erros e os excessos cometidos por essa geração não eram nada, se comparados com a voracidade dessa casta de jovens educados, treinados e capacitados que, contudo, se foram transformando (não todos, claro) numa elite política, econômica e social mais discriminatória e insensível do que a anterior. (MELO, 2001, p. 135)

Este fenômeno é, no entanto, inusitado, pois pode-se pensar intuitivamente que a educação leva à conscientização dos indivíduos e à redução das desigualdades na sociedade. Mas, como sugerido neste conto, pode-se imaginar também que isso pode ter o efeito oposto. De fato, da maneira que Melo apresenta a

situação, a educação contribuiu para criar uma elite da corrupção da exploração. Esta hipótese, portanto, propõe que a nova geração de pessoas ricas seria melhor treinada para explorar o sistema e o resto da população. De fato, o ambiente favorável dos jovens ricos teria permitido que eles desenvolvessem ainda mais ferramentas para explorar os outros. Além disso, pode-se pensar que a nova geração de ricos se acostumou a viver em um sistema de desigualdade extrema de riqueza e, assim, contribuiu para que eles percebam essa situação como se fosse algo normal.

Também, é interessante notar algumas nuances sobre os ricos neste conto. A posição do rico não é descrita por Melo como uma posição necessariamente invejável. Isso levanta o fato de que a riqueza não resulta necessariamente em uma felicidade e ele comentou esse ponto com um toque de humor na seguinte passagem:

Ester, que tinha apenas 29 anos, não trabalhava, pois era acometida, frequentemente, de uma série chiliques inexplicáveis e depressivos, que exigiam constantes viagens a Londres e a Paris, para renovar o seu guarda-roupa pessoal, o que era muito mais eficaz do que todos os ansiolíticos conhecidos. (MELO, 2001, p.134)

Assim, é sugerido nesta passagem que a abundância excessiva não é uma garantia de bem-estar. A situação de extrema abundância dessa jovem que não trabalha não parece invejável. Sem entrar em detalhes, um mal-estar pode ser associado com excesso e opulência descrito neste trecho. Entre outros aspectos, esta passagem pode lembrar que o consumo compulsivo pode ser, em alguns casos, uma tentativa de encher um vazio interior.

Na última parte da história, assistimos a cena de quando os cavalos trazem os noivos às áreas mais desfavorecidas da cidade. Os cavalos executam seu plano com uma grande determinação, como se estivessem « possuídos pelo demônio. » (MELO, 2001, p.137). Usando a analogia entre os cavalos e o povo pobre, se poderia pensar que eles querem mostrar que podem desobedecer e assumir o controle da carruagem. Esta ideia pode ser observada na seguinte passagem: «Depois, cada vez mais indomáveis e indiferentes as chicotadas que recebiam do condutor, inflectiram para o Prenda, subiram em direção do aeroporto e foram para a esquerda, com destino ao Cassequel do Buraco.» (MELO, 2001, p.137). Os cavalos, assim, trazem os noivos em uma triste realidade que eles não conheceram, como indicado pela seguinte passagem:

Durante o fantástico percurso que a descontrolada carruagem estava a fazer, conduzida pelos dois cavalos indignados e furiosos, cruzaram com as piores imagens de degradação e miséria que é possível conceber, as quais os homens e mulheres só se adaptam devido à incrível capacidade de sofrimento e aviltamento do ser humano. (MELO, 2001, p.138)

Esta é a primeira vez que o casal entra em contato com esse lado obscuro da cidade. O contato com essa miséria, que não podia ser imaginado, tem um efeito poderoso sobre eles, porque “[...] toda essa triste realidade lhes entrava pelos poros da pele e pelo cada vez mais temeroso coração como um autêntico pesadelo.” (MELO, 2001, p.138)

Para concluir sobre *O cortejo*, ressaltamos que além de permitir a descoberta do mundo dos ricos angolanos, este conto descreve as frustrações vividas pelas pessoas esquecidas da

sociedade, ou seja, as vítimas das injustiças sociais. Além disso, considerando a metáfora dos cavalos que representam as pessoas mais pobres, ressaltamos que esta forma de desobediência e rebelião dos cavalos também pode recordar a ideia da manifestação do povo. Assim, usando metáforas e humor, Melo consegue colocar em perspectiva neste conto as enormes diferenças de riqueza que existem na sociedade angolana e as frustrações que podem ser associadas.

Conclusão

Este trabalho permitiu mostrar que o livro de contos de João Melo, *Filhos da Pátria*, é um terreno fértil para refletir sobre a desigualdade desproporcionada de riqueza na sociedade angolana. Para fazer isso, escolhemos três contos para nos ajudar a desenvolver essa ideia. O primeiro conto apresentado, *O elevador*, permitiu-nos levantar o fato de que Melo usa a metáfora do elevador para discutir sobre o “avanço” da Angola e da corrupção sistemática que envenena o país. Ressaltamos que alguns elementos do funcionamento deste sistema são gradualmente revelados durante a subida do elevador até o topo do prédio. O segundo conto apresentado, intitulado *Tio, me dá só cem*, permitiu imaginar a dura realidade dos jovens pobres. Neste conto tocante e violento ao mesmo tempo, observamos que as carências sem fim desse jovem levaram-no a usar uma arma para tentar desesperadamente encontrar uma solução para sua miséria radical. Através de seu discurso desenfreado, podemos descobrir alguns aspectos de sua angústia cotidiana. Entre outras coisas, frustração e vingança foram identificados como elementos onipresentes do seu discurso.

Finalmente, discutimos do conto *O cortejo* para nos ajudar a entender o lado da riqueza excessiva de alguns angolanos e ressaltar o fato de que o universo dos ricos e dos pobres parece, em muitos casos, claramente separados. Com ironia e humor, este conto ajuda a refletir sobre essas realidades paralelas e as frustrações que essa situação pode gerar.

Para concluir, considerando a importância dos tópicos abordados neste livro, parece-nos que, embora que seja ficções, estes contos podem ter uma virtude educacional, pois parece inspirar-se nas realidades vivenciadas em Angola. Portanto, pode ajudar a dar voz às pessoas marginalizadas e aumentar a conscientização sobre o que está acontecendo neste país de extremos.

Referências

BENJAMIN, Walter, *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock. London e New York: Verso, 1998.

CAVALCANTE PADILHA, Laura. «Littérature angolaise, jeux cartographiques et désobéissance épistémique». *Études littéraires africaines*, nº 37: 15. 2014. <https://doi.org/10.7202/1026244ar>

DINIZ, Ana Maria Carneiro Almeida. *Filhos da Pátria*: a representação de identidades angolanas na literatura de João Melo. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau de Ferros, 2012.

MATA, Inocência. «Literatura e política em angola, hoje: uma leitura da produção ficcional contemporânea». *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ* 19 (31). 2012. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22595>.

MELO, João. *Filhos da Pátria*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

PORTO, Ana Paula Teixeira. «Contística pós-independência da dor e da violência: notas sobre filhos da pátria, de João melo». *Nonada Letras em Revista* 1 (22). 2014 <https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=882>.

DO NOME À SENSIBILIDADE: UM OLHAR SOBRE A *VELHINHA QUE DAVA NOME ÀS COISAS*

Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro (UFPB)

Beatriz Pereira de Almeida (UFPB)

Daniela Maria Segabinazi (UFPB)³

Introdução

O presente trabalho pretende analisar uma oficina de contação de histórias aplicada com as crianças de uma escola de ensino público, do município de João Pessoa. A prática ocorreu no segundo período de 2018 e foi ministrada por duas pessoas. Participaram do momento cerca de 40 alunos, na faixa etária de 6-7 anos. A oficina analisada teve como objeto a leitura e contação da história do livro *A velhinha que dava nome às coisas*, da escritora Cynthia Rylant (1997), e ilustrações de Kathryn Brown. O tema da nossa pesquisa se desenvolve a partir do interesse em desvendar a relação existente entre dar nome às coisas e a afetividade emocional humana, bem como a memória e a imitação (desempenhada pelas crianças). Analisaremos as reações dos pequenos frente à contação, com o objetivo de relatar a experiência vivenciada nos momentos destinados à prática docente.

Nosso objetivo com o presente estudo, é o entendimento das construções cognitivas das crianças ao dar nome às coisas, além do relato e análise dos momentos vivenciados na oficina. A fundamentação teórica imbricada na investigação terá como base as definições acerca da memória propostas por Aristóteles (1993) e Myers (2012) e a compreensão sobre os estágios de inteligência, percepção sensorial e simbólica das crianças conceituadas por Piaget (1977).

A organização do artigo se desenvolve através da elucidação teórica sobre o ato de dar nomes às coisas, seguindo para a elaboração da intervenção da oficina literária, bem como a realização da prática. Estendemos nossos argumentos nos resultados e discussões. Concluímos o artigo com as considerações finais. A metodologia do trabalho é de base descritivo-interpretativa de cunho qualitativo para a realização da revisão bibliográfica destinada à compreensão do texto como ferramenta fundamental para o letramento literário na escola.

Por que atribuir nome às coisas?

O contato com o mundo e com as coisas que rodeiam as crianças faz reverberar ações e reações nestas. Atribuir nomes às coisas é um caminho que algumas delas encontram para expressarem o fato de suas percepções e afetividades em relação ao outro e em relação aos objetos estarem mudando. Para que isso ocorra, associações são realizadas na mente e na memória do indivíduo, tornando o processo afetivo. Não é incomum observar crianças atribuindo personalidade aos seus objetos pessoais, sendo geralmente ligados às vivências, como um desenho animado de que

gosta, uma imagem ou personagem que lhe chamou a atenção. O processo de pertencimento e de afetividade envolve as capacidades criativas dos pequenos, foco da nossa pesquisa.

Para melhor compreendermos as motivações e bases que sustentam a nossa temática, é essencial demarcar o que entendemos por memória. Aristóteles (1986), une, em sua teoria, três eixos: a memória, a afetividade e o tempo. Esses três fatores estão intimamente ligados, na medida em que a memória guarda em si doses de afetividade acumuladas durante um certo período. Além disso, para o teórico, há uma relação que se estabelece entre a memória e a imaginação: “¿A qué parte del alma pertenece a la memoria? Es evidente que es a esta parte que tiene que ver con la imaginación” (ARISTOTELES, 1993, p.69). Veremos adiante em Piaget (1978) como tal ligação pode ocorrer na infância.

A afetividade é sensível, move interesses, constrói caráter, envolve a alma, além de guardar em si um poder transformador, principalmente no âmbito educacional. Em Myers (2012, p. 249), a memória significa “a aprendizagem que persiste através do tempo, informações que foram armazenadas e que podem ser recuperadas”. É claro que para a criança o fator tempo pode não ser sentido como para nós, adultos, mas, no decorrer dos seus anos primeiros, a memória é desenvolvida através da captação de imagens e de estímulos sensoriais.

Para uma compreensão ampla das fases de apreensão e de entendimento dos simbolismos que permeiam o universo da criança, faremos uso das definições de Piaget (1978). Segundo o autor, o desenvolvimento mental da criança se dá em quatro estágios: a inteligência sensório-motora; a inteligência simbólica; a inteligência operatório-concreta e a inteligência operatório-formal.

O segundo estágio é o que mais contempla e contribui com o nosso estudo, diz respeito à inteligência simbólica, que ocorre dos dois aos oito anos. Nessa fase, a criança adquire a capacidade de associar imagens aos símbolos, e de atribuir significado ao significante, “[a]s operações são ações internalizadas, ou seja, uma ação executada em pensamento sobre objetos simbólicos, seja pela representação de seu possível acontecimento e de sua aplicação a objetos reais evocados.” (FERRACIOLI, 1999, p. 184). A fase é marcada pela conferência de sentido por parte da criança a objetos, situações, brincadeiras. De acordo com Piaget (1978):

[...] o símbolo e o signo implicam uma diferenciação, do ponto de vista do próprio sujeito, entre o significante e o significado: para uma criança que brinca de fazer comidinha, uma pedra representando uma guloseima é conscientemente reconhecida como simbolizante, e a guloseima como simbolizada; e quando a mesma criança considera, por “aderência do signo”, um nome como inerente à coisa nomeada, ela no entanto considera esse nome como um significante, mesmo que faça dele uma espécie de etiqueta atribuída. (PIAGET, 1978, p. 128)

Mediante as palavras de Piaget (1978), podemos inferir que a criança desenvolve suas aptidões imaginativas de forma atrelada à linguagem (significado e significante). Através dos constructos teóricos trazidos por Piaget (1978), é possível entender com profundidade a motivação de as crianças conferirem sentido às coisas. Podemos, inclusive, sugerir uma simples equação ao processo. A memória somada à afetividade, ao entendimento (mesmo inconsciente) dos símbolos e à imaginação resultam nas infinitas possibilidades criativas que competem ao universo

infantil. Acreditar que uma pedra é uma guloseima, ou que um objeto pode ganhar um nome próprio, é uma dádiva linguística e imaginativa.

É essencial notarmos a ligação existente entre tais conceitos e a prática docente. A oficina e mesmo a escolha do livro se justificam pela percepção do momento cognitivo vivido pelos alunos na etapa escolar trabalhada. Durante a prática, mais especificamente, no momento da contação da história, as crianças em nenhum momento duvidaram da veracidade da narrativa, antes, embarcaram imaginativamente conosco.

Etapas de estudo

Conhecendo a obra

A obra *A velhinha que dava nome às coisas*, da escritora Cynthia Rylant (1997), e ilustrações de Kathryn Brown, foi escolhida por ser um livro que traz elementos próximos às crianças – a casa, objetos que geralmente fazem parte dela (como a cama, a poltrona), uma velhinha, que poderia remeter às avós de cada um, e um cachorrinho – e, por isso, imaginamos que haveria um envolvimento dos pequenos leitores para com a história.

A velhinha da história dá nome às coisas ao seu redor e às que ela tem um carinho especial, mas não somente isso, dá nome àquelas que ainda estão em bom estado de conservação, que vão durar mesmo que ela morra. O nome como forma de apego e afeto é algo forte na história, como vemos depois que o cachorro aparece, e, diante dessa simbologia que envolve o “dar nomes às coisas”, estabelecemos como objetivo da oficina perceber como isso refletiria nas crianças, chamando sua atenção nas etapas

de antes e durante a oficina literária. O livro conta a história de uma velhinha que adora dar nome às coisas: ela apelidou seu carro de Beto, sua poltrona de Frida, sua cama de Belinha e sua casa de Glória, isso aconteceu, porque a velhinha não tinha mais amigos – todos já tinham morrido –, assim, ela preferia dar nome somente às coisas que durariam mais que ela, por medo de perder mais algum amigo. Ao dar nome a elas, esses itens assumem uma personalidade e, para a idosa, tornam-se seus únicos amigos.

A senhora vivia dessa forma até que, um dia, um cachorrinho marrom aparece em seu portão, aparentando estar com fome. Ela, então, se compadece e passa a alimentar o animal diariamente. Todos os dias, ela manda o animal embora, mas ele sempre volta, por isso, a velhinha começa a sentir vontade de ficar com ele, mas a reprime, porque não gostaria de possuir mais um amigo que morresse antes dela. Desse modo, ela justifica sua negativa, alegando que Beto, Frida, Glória e Belinha não gostariam de ter uma nova companhia, que o cachorrinho só atrapalharia. Dessa forma, ela tenta não se apegar e não atribui um nome a ele. Um dia, o cachorrinho não retorna à sua casa, e a velhinha fica desesperada. Procura-o em todos os lugares e, depois de não achar em canto algum, vai até ao canil da prefeitura e lá o encontra. Nesse momento, percebe que o animal já pertencia a ela, e nenhum dos seus outros amigos – o carro, a casa, a poltrona e a cama – se importariam de o ter por perto. A história termina com a senhorinha dando o nome de Sortudo ao cachorro e passando a viver com ele em casa.

O livro traz ilustração de Kathryn Brown que, além de representar por meio de imagens o que está na narrativa com uma sensibilidade bastante aguçada, apresenta uma nova percepção

daquilo que está sendo contado, contribuindo de modo articulado com o texto ao dar aspectos antropomórficos aos personagens-objeto, pois quando, por exemplo, o carro, a casa e a poltrona são apresentados, o leitor consegue perceber “rostos” neles – o para-choque do carro parece estar sorrindo, as janelas da casa junto com a porta parece formar olhos e boca, assim como os botões da poltrona. Esse elemento também foi explorado durante a prática literária.

Elaboração da oficina

A oficina teve como objetivo trabalhar as estratégias de leitura (conexão, visualização e inferências) (GIROTTI, SOUZA, 2010), explorar as ilustrações da história como elemento contribuinte para a narrativa e analisar o estímulo da afetividade com objetos próximos e queridos através do “nome”. As turmas pensadas para a aplicação da oficina foram os 2º e 3º anos. Os materiais utilizados para o desenvolvimento da prática foram o livro *A velhinha que dava nome às coisas* (1997) de Cynthia Rylant, em PDF, ilustrado por Kathryn Brown; um *datashow*, para exibir o livro para os alunos; cinco ilustrações do livro impressas, cada uma com um dos objetos que têm nome na história e uma do cachorro. A contação de histórias foi prevista para durar 30 minutos.

Etapas da oficina

a) Antes da leitura: Quando as crianças entraram na sala, nós não mostramos o livro, apenas mencionamos o título para cativar a curiosidade dos alunos, perguntando sobre o que eles achavam que seria a história. Em seguida, exibimos as cinco ilustrações impressas da obra, uma por uma, perguntando se eles conheciam aquele objeto que estava retratado ali. Por exemplo,

ao mostrarmos a cama, perguntamos às crianças o que era aquilo, se eles tinham em casa, como era a característica da que possuíam. Repetimos o procedimento com todos os objetos, sempre perguntando se nos lares dos educandos aqueles itens possuíam nomes, como é comum algumas pessoas nomearem os carros, por exemplo. Por último, foi exibida a ilustração do cachorrinho, a partir da qual nós também indagamos aos alunos se eles sabiam o que havia na imagem, que animal era aquele, se eles tinham em suas residências ou, até mesmo, se possuíam algum animal de estimação, se sim, qual o nome.

No final da etapa de apresentação das ilustrações e dos questionamentos, voltamos a exhibir todas elas, revelando que a personagem da história a ser contada era a dona de todos aqueles objetos exibidos, além de apresentarmos o nome de cada um deles. O único que não teve seu nome exposto foi o cachorro, no intuito de despertar a curiosidade das crianças a respeito do que seria contado e pelo motivo de que ele é o último a ter um nome na história, considerando que a narrativa gira em torno disso.

Por último, a capa da obra foi revelada na projeção para as crianças. Uma das contadoras leu o título, o nome da autora e o da ilustradora. Também perguntamos às crianças se era possível perceber onde a história iria se passar, quem era aquela personagem presente na história – esperando que as crianças percebessem que era uma velhinha – e se eles conheciam alguém parecido com ela.

b) Durante a leitura: Nesse momento, iniciamos a leitura da história e, à medida que as páginas passavam, induzimos os alunos a opinarem, perguntando o que eles imaginavam que iria acontecer em seguida, indicando a sugestão de que mais objetos poderiam ser adicionados à narrativa. Também fizemos a leitura

das ilustrações com os alunos, perguntamos se eles percebiam “expressões” de alguns dos objetos que iam surgindo ao longo da história e se isso poderia vir a ter relação com o que estava acontecendo na narrativa. Foi nesse momento que buscamos perceber se os educandos reconheciam as ilustrações mostradas na etapa anterior (“antes da leitura”), se eles lembravam dos nomes dos personagens e quais eles tinham se identificado mais.

Intervenção

Ao chegarmos na sala, pedimos para as crianças fazerem um círculo e nos sentamos no chão junto a elas, para que pudessem mostrar as cinco ilustrações impressas da história de modo que todas as crianças pudessem visualizar. Já sentados, quando mencionamos o título da história e perguntamos qual a sugestão dos educandos sobre o que a contação iria tratar, algumas crianças inferiram que abordaria “a vida de uma velha”, “de uma senhora”, “de uma idosa”, outras crianças apenas repetiram o título como forma de resposta, afirmando que a história trataria de “uma velhinha que dava nome às coisas”, nesse momento, percebemos que elas não conseguiram fazer uma conexão sobre o que seria “dar nome às coisas”.

No próximo momento, começamos a exhibir as ilustrações e perguntamos se as crianças conheciam aqueles objetos. No caso da cama, como citado no tópico “Antes da leitura”, as crianças responderam quase em uníssono, “cama”, então pedimos que todas falassem quais eram as características de suas camas – cor, tamanho, tipo beliche ou treliche –, e se a dividiam com alguém, como um irmão. Da mesma forma procedemos em relação à casa. Todos bradaram que tinham, apesar de alguns falarem que na

verdade moram em apartamento, mas todos descreveram tamanho, cores e quantidade de cômodos.

Ao mostrarmos a poltrona, algumas crianças ainda não tinham repertório sociocultural para identificar aquele objeto, desse modo, responderam que se tratava de uma “cadeira” ou de um “sofá”, mobílias que estão mais próximas de suas vivências, outras já conseguiram reconhecer o objeto “poltrona”. Diante disso, perguntamos sobre a forma como eles usavam as cadeiras, sofás e poltronas que tinham em suas casas, momento em que alguns responderam “pra sentar”, outros que usavam para descansar, para dormir, para relaxar. Um dos alunos mencionou que em sua casa havia uma cadeira dourada, porque em seus cômodos tudo era de ouro e diamantes.

Em seguida, mostramos a ilustração do carro, e muitas crianças gritaram imediatamente que o pai ou a mãe ou a(o) irmã(o) tinha, diante do que também pedimos que falassem, um de cada vez, quem da família tinha carro, qual era a cor. Algumas crianças também falaram que, em vez de carro, os pais tinham moto, assim perguntamos, da mesma forma, suas características.

No caso do automóvel, perguntamos ainda se tinha nome e, se sim, qual seria. Algumas crianças estranharam isso, enquanto outras responderam que sim e nos falaram os nomes. Algo que também motivou as crianças a se manifestarem sobre o assunto foi o fato de uma das contadoras relatar que seu carro, um fusca, se chama Moranguinho. Nesse momento, como forma de se aproximar da contadora, muitas crianças começaram a dizer o nome dos carros ou motos de seus pais e parentes, além de mencionar o de suas bonecas e o de seus brinquedos.

Por último, foi mostrada às crianças a ilustração do cachorro, a qual, euforicamente, antes mesmo de perguntarmos, os pequenos informaram ter um bichinho em casa, bem como o nome, a quantidade e a espécie do animal de estimação que possuíam. A irreverência e a criatividade usadas na adoção dos nomes por alguns dos colegas fizeram com que as crianças se divertissem muito nesse momento da oficina.

Quando a apresentação das ilustrações terminou, nós revelamos que cada um dos objetos das ilustrações trabalhadas constituía a história que iria ser contada e que pertencem à personagem principal. Mencionamos que cada um deles obteve um nome concedido pela velhinha: Belinha, a cama; Glória, a casa; Frida, a poltrona; Beto, o carro. As crianças estranharam todos esses objetos terem nomes, já que, no máximo, o carro de alguém de suas famílias possuía nomeação, mas logo se acostumaram com a ideia e se familiarizaram com os nomes dos personagens. Rapidamente, elas decoraram como cada um se chamava e, ao longo da contação, isso se tornou mais evidente. Propositamente, não foi revelado o nome do cachorrinho, até pelo fato de ele só ganhar um no final da história, de modo que as crianças também perceberam isso e questionaram o porquê de não falarmos o nome dele ou se ele não tinha um nome.

No fim dessa etapa, quando revelamos a capa do livro e lemos o título da história, os alunos estavam empolgados com o que seria contado. Ao serem questionados se eles percebiam onde a história iria se passar, muitos falaram que era em um sítio, em um quintal, em uma floresta, conseguindo perceber os elementos da história que davam margem a essa interpretação. Quando perguntamos aos educandos se eles conheciam alguém

semelhante à velhinha da história, eles afirmaram que a avó, a bisavó ou uma tia parecia com a personagem, principalmente, por causa do cabelo.

Durante a leitura da história, na segunda página da narrativa, são citados os nomes dos personagens e, nesse momento, quando estávamos lendo, muitas crianças foram “completando” os nomes deles. Por exemplo, quando nós lemos: “E à sua velha casa deu o nome de...” (RYLANT, 1997, p. 5), boa parte das crianças já responderam energicamente: “Glória!!!”, e assim ocorreu ao longo de toda a contação, no momento em que esses personagens apareciam na narrativa. Quando alguns dos colegas não associavam o nome ao personagem (objeto), como na seguinte passagem, “(...) trancava Glória e dirigia Beto até o correio.” (RYLANT, 1997, p. 7), outros explicavam que Glória era a casa, que Beto era o carro. Aos poucos, quase todos estavam tão familiarizados com os personagens, que gritavam com alegria o nome de cada um à medida que surgiam na contação.

Durante a história, com o surgimento do cachorrinho, passamos a perguntar: “o que vocês acham que vai acontecer?” ou “e agora?”. Muitas crianças torceram para que a velhinha ficasse com o animal e se chateavam quando ela o mandava embora. Também perguntamos às crianças o que a velhinha teria que fazer caso decidisse ficar com o animal de estimação e porque eles achavam que ela não queria ficar com ele. A maior parte dos discentes conseguiu entender quando a velhinha explica o motivo de não poder ficar com o cachorro, porque “ele nunca duraria tanto quanto Glória, Frida, Beto ou Belinha. Talvez ela durasse mais do que ele e não queria arriscar.” (RYLANT, 1997, p. 17), e que isso significava que a personagem protagonista não poderia

dar um nome a ele. Diante disso, questionamos aos educandos: “se ela ficar com o cachorrinho, o que ela terá que fazer?”, “ela precisará cuidar dele?”, ao que muitas crianças responderam que ela precisaria “dar comida”, “dar banho”, “colocar pra dormir” e algumas chegaram a falar que ela precisaria, também, dar um nome ao animal.

No momento em que o cão some, ao serem questionados sobre o que eles imaginavam que poderia ter acontecido, alguns responderam que ele havia morrido, outros disseram que ele tinha sido preso pela polícia dos cachorros, ou que havia ido embora de vez. As crianças também notaram as expressões da velhinha quando ela é tomada pelo sentimento de tristeza após o animal ter sumido, como é mostrado na ilustração da página 21, a qual traz, na imagem, seu olhar de infelicidade. Os alunos também perceberam que estava chovendo, o que parecia dar um ar de desconsolo ainda maior a esse momento da narrativa.

No momento da leitura da passagem em que a velhinha decidiu fazer algo a mais para procurar o cachorro, perguntamos o que eles achavam que a personagem iria fazer, ao que as crianças disseram que ela iria ligar para “a polícia dos cachorros”, para o “canil”, por já conhecerem esse termo. A maioria conseguiu fazer a conexão entre o fato de o cachorro ter sumido e a existência de um lugar específico para o qual os animais perdidos são levados e no qual a protagonista poderia encontrar o animal.

No próximo momento da história, quando a velhinha liga para o canil, para saber se eles resgataram um cachorro marrom, o responsável pelo lugar responde que lá é cheio de cachorros marrons e pergunta “o seu estava usando coleira com o nome?” (RYLANT, 1997, p. 23). Nesse momento, foi possível perceber as

expressões de tristeza e de nervosismo por parte dos discentes, pelo mistério que o desfecho da história ganhara. Mesmo quando a velhinha decide se dirigir até o canil, boa parte dos alunos não achava que ela iria encontrar o cachorrinho, enquanto outros se tranquilizaram por terem certeza de que o animal a estaria esperando.

Quando, no canil, a velhinha pensa e decide dar o nome de Sortudo ao cachorro, as crianças comemoraram. Nos últimos momentos da história, em que a senhora vai até o quintal do canil procurar por Sortudo, as crianças rapidamente percebem, ao verem a ilustração da página 29, que o cachorro próximo ao carro era aquele que a velhinha procurava. Muitos disseram: “é Sortudo!!!” ou somente “é o cachorrinho”.

Algo perceptível foi que, nessa ilustração, Beto parecia sorrir de alegria por encontrar com Sortudo, já que o capô foi ilustrado de modo a permitir ao leitor visualizar um sorriso. No fim da história, quando a velhinha leva o cachorro para casa e fica com ele, todas as crianças se alegraram, inclusive, alguns chegaram a falar: “eu não disse?”, cheios de satisfação por terem antecipado, por inferência, o final da narrativa antes mesmo dela acabar.

Resultados e discussões

Diante da experiência que vivenciamos nas etapas “antes” e “durante a leitura” no momento de intervenção por meio da oficina de contação do livro *A velhinha que dava nome às coisas* (1997), pretendemos, nesta seção, analisar as razões para determinados comportamentos e reações das crianças. Nos deteremos,

especialmente, na relação das crianças com os “personagens” da história depois que elas descobriram que estes tinham nomes, e, assim, refletiremos sobre o porquê de isso acontecer.

Na intervenção mediante a oficina, especialmente, por meio das estratégias de leitura que utilizamos no “antes da leitura”, para que as crianças tivessem sua imaginação aguçada em relação à história que seria contada, percebemos que, depois de apresentarmos os personagens - a casa, o carro, a cama, a poltrona - para as crianças e informarmos que eles estariam na narrativa e, mais que isso, que tinham nomes, os alunos se apegaram a esses personagens, rapidamente memorizaram seus nomes e, mais à frente, na etapa “durante a leitura”, eles falavam, quase que em uníssono, o nome de cada um dos itens cada vez que os mesmos apareciam na história.

No momento “antes da leitura”, quando mostramos a ilustração do carro para as crianças, perguntamos se elas tinham um igual em casa e, além disso, questionamos se o carro da família tinha nome. Os discentes estranharam isso, mas quando uma de nós revelou que o automóvel dela se chama Moranguinho, alguns educandos quase que automaticamente começaram a falar que possuíam uma boneca ou biscoito de mesmo nome. A imagem trazida e a vivência compartilhada, resultou na replicação de informações, o que Piaget (1977) chama de “jogo simbólico”.

O desenvolvimento das imagens e afeições infantis, bem como a sua significação cognitiva no universo infantil perpassam, fundamentalmente, pela imitação. Sobre a questão da imitação no desenvolvimento, temos: “O jogo simbólico [...] comporta, assim, um elemento de imitação, funcionando como significante, e a inteligência, em seus primórdios, utiliza igualmente a imagem a

título de símbolo ou de significante.” (PIAGET, 1977, p. 130). A imitação proporciona um acolhimento e inclusão das crianças ao meio literário. Ao imitar, o pequeno pode se contextualizar, se atualizar e compartilhar seus pensamentos.

No decorrer da leitura da história para as crianças, quando o cachorro apareceu diariamente, e a velhinha, todas as vezes, mandou-o embora, questionamos às crianças o porquê de ela não querer ficar com o animal e, caso ela ficasse com ele, o que ela teria que fazer com o cão. Primeiramente, aos poucos, as crianças foram percebendo que a idosa tinha dado nome àquelas coisas, porque sabia que elas durariam mais do que ela, e que, ainda que ela morresse, essas coisas permaneceriam existindo, diferentemente dos amigos que ela já havia perdido.

Depois, quando perguntamos o que a velhinha teria que fazer se ficasse com o cachorrinho, além de alguns responderem que ela teria que dar cuidados básicos ao animal - como dar banho, comida, um lugar para dormir - alguns também conseguiram perceber que ela deveria atribuir um nome ao cachorro. E o nome geraria apego e isso era algo que a velhinha não queria, porque havia a possibilidade de o animalzinho morrer antes dela e ela não gostaria de perder mais nenhum amigo.

Chegando próximo ao final da história, no momento em que a velhinha liga para o canil perguntando sobre o animal e o encarregado de lá questiona a ela se o seu cachorrinho estava usando coleira com o nome, as crianças ficaram apreensivas, assim como chateadas por, até esse momento, a velhinha ainda não ter dado um nome a ele, ou seja, elas perceberam a importância do nome para afirmar a relação entre a velhinha e o animal. Como algo é seu, se nem mesmo você sabe o nome dele?

Um ponto que diz respeito ao encaminhamento da narrativa e que trata da categoria que buscamos analisar no presente tópico, é o fato de a obra ser sobre a história de uma velhinha que dava nome às coisas que ela amava, mas que, no entanto, não possui um nome estabelecido na contação.

A personagem principal é apenas “a velhinha”, e pensamos que essa provavelmente tenha sido uma estratégia da autora a fim de fazer com que nós, leitores, não nos apeguemos à idosa, porque poderíamos ser surpreendidos com o falecimento dela ao final da obra. Então, assim como a velhinha faz com o cachorrinho, de não querer nomeá-lo para não se apegar a ele, Rylant, nessa história (1997), faz conosco, deixando aquele que lê sem um nome para essa personagem tão encantadora e revestida de camadas para que, talvez, não nos entristeçamos caso ela parta no decorrer da história.

Considerações Finais

Diante do que foi explorado ao longo do artigo, pudemos perceber como o fato de nomearmos as coisas atribui uma determinada importância maior a elas, fazendo até mesmo com que essas coisas, no caso da história, os objetos queridos pela velhinha, deixem de ter somente essa função inicial dada a eles e passem a ser companheiros, quase como se eles tivessem vida. Percebemos que ao longo da história, a idosa atribuía sentimentos e vontades a esses objetos e isso, desde o começo, cativou às crianças.

Também podemos notar a importância de se pensar uma história que se adeque à faixa etária dos alunos, já que, a depender da idade, existem determinadas temáticas e estruturas de narrativas que irão chamar mais a atenção das crianças e permitir que a

fruição literária aconteça. Por isso a importância de cada uma das etapas do planejamento, pensando desde como, e através de que, a história será contada, bem como quais recursos serão utilizados durante a leitura.

As vivências aqui relatadas nos levaram a notar que os objetivos outrora mencionados foram alcançados com êxito, visto que entendemos o que se passa durante algumas das etapas de desenvolvimento dispostas por Piaget (1978) e adentramos nas entrelinhas da oficina, analisando as etapas de desenvolvimento e as reações obtidas.

Referências

ARISTOTELES. **Parva Naturalia**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Tradução de Jorge A. Serrano.

FERRACIOLI, Laércio. Aspectos da construção do conhecimento e da aprendizagem na obra de Piaget. Vitória, ES: **Caderno brasileiro de ensino de física**, 1999.

GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SOUZA, Renata Junqueira de. **Estratégias de leitura**: Para ensinar os alunos a compreender o que leem. SOUZA, Renata Junqueira de. Et al. **Ler e compreender**: Estratégias de Leitura. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.

RYLANT, Cynthia. **A velhinha que dava nome às coisas**. São Paulo: BRINQUE-BOOK, 1997.

MYERS, David G. **Psicologia**. 9. ed. São Paulo: LTC, 2012.

PIAGET, Jean. **Psicologia da inteligência**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1977.

METAPOESIA E ESCRIVIVÊNCIA NA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO E AMÉLIA DALOMBA

Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)¹

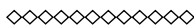
Profa. Ma. Maria Genecléide Dias de Souza (UFPB)²

Literatura e sociedade: escrita poética engajada

*De sangue na ponta
Lança desafio a palavra
Jorrada do colo tão nosso,
Tranzido.*

ANA DE SANTANA

A íntima relação entre literatura e sociedade atravessa um itinerário múltiplo de discussões críticas e teóricas ancoradas no texto como vetor da história no processo mágico (invenção) da representação. Ressalta-se,



1 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Comparada (GELIC). Desenvolve pesquisas junto ao CNPq e a FAPEAL. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

2 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Desenvolve pesquisa sobre as cartografias da velhice na obra de Clarice Lispector. Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI). E-mail: genecléidecz@hotmail.com

pois, que não se pode distinguir a estória da história, ou a manta lírica do poema da vida entoada no verso, isto implicaria na mudez da força instauradora do gesto criativo da humanização, para recuperar um termo crítico discutido por Antonio Candido (1995) em *O direito à literatura*. Para o crítico, a literatura tem uma função primordial, humanizar o homem, pondo-o em um jogo dialético com a própria existência, assim, permitindo ao sujeito enquanto leitor acessar uma consciência macroestrutural da vida.

No entanto, a teoria literária nas primeiras décadas do século XX (por meio de algumas correntes: Estruturalismo, Formalismo Russo, Nova Crítica), ansiando por desenvolver um método de análise científico, ratifica a separação entre literatura e história em defesa da autonomia estética, por meio do critério da literariedade, desconsiderando o contexto histórico de produção dos textos. Segundo Candido (2014), tal postura crítica é insustentável, na medida em que a integridade de uma obra exige uma interpretação dialética, pela qual texto e contexto sejam lidos como uma unidade na qual a história (o social) participa da estrutura como elemento interno.

Essa seria a base para a compreensão do texto literário, da sociedade e da cultura, o que emerge o próprio valor da obra, assim como infere Candido (2008, p.33): “as obras mais completas são, em geral, as que manifestam simultaneamente os dois aspectos da realidade – o interior e o exterior, tratados, assim, como se o escritor houvesse estabelecido com seu material uma relação de sujeito a objeto.”

Partindo do pressuposto que aqui se estabelece da literatura pensada como jogo dialético que repercute a vida no espaço ilusionista da criação artística e como produto de um processo

histórico, podemos acessar de maneira mais coerente os projetos estéticos das Literaturas de Língua Portuguesa.

Essas literaturas reiteram a palavra dialógica e histórica como caminhos da descolonização cultural de países emergentes que ainda são violentados pela hegemonia ocidental, reafirmadora dos artifícios opressores da colonização, em particular a portuguesa. Ao se apropriar do lugar da história na literatura, os escritores negros, das Literaturas de Língua Portuguesa, estabelecem uma relação cronotópica de identificação e construção de identidade, ou seja, a releitura crítica de uma história instauradora de um olhar localizado no tempo a partir da tradição e das “escrivências” de um povo específico, que se aproxima de outros povos por meio da língua do colonizador, recuperada, nesse contexto, de maneira ressignificada pela apropriação entendida como “o processo pelo qual o idioma é obrigado a carregar o peso da cultura marginalizada” (BONNICI, 2012, p.38). Ideia posta no poema *Ensaio sobre a cor* (do livro *Poesia com armas*, 1975), do escritor angolano Fernando Costa Andrade.

Aqueles que não viram nunca
Uma ferida aberta
Pela explosão de uma granada
Não podem entender
Quanto amor à vida
À cor
E as flores do país natal
Existe
Na decisão
Do guerrilheiro.

Percebe-se aqui a presença da militância poética de um escritor que participou como agente da guerrilha no período de

busca pela libertação de Angola em 1967. Nesse sentido, história e política erguem-se na voz da poesia para criar um espaço de reverberação de afirmação da própria identidade, representada metonimicamente pela procura da liberdade. “A adesão à luta e à guerra provoca profundas lacerações em Costa Andrade, contradições insanáveis entre aversão, a repugnância à violência e a necessidade contingente da luta” (OLIVEIRA, 2007, p. 387), o que pode ser percebido em vários outros poemas, entre os quais, apresenta-se *A dor e a partida*.

Essa identificação de um projeto literário engajado observado nas Literaturas de Língua Portuguesa, aponta uma apropriação da escrita para usos distintamente novos, em que o idioma passa por um processo de descolonização, logo, submetendo-o a uma versão popular ou distinta, atrelado ao lugar e às circunstâncias históricas. (BONNICI, 2012, p.307). Por isso, muitos dos poemas produzidos pelas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, apropriam-se da perspectiva estilística da metapoesia, que ao problematizar a linguagem, insere politicamente as vivências da **negritude**. Nesse sentido insere-se a poética de Conceição Evaristo e Amélia Dalomba. Alcançamos, por meio de uma leitura comparativa, os gestos lúcidos da palavra como marcas de uma voz consciente de si e da história do seu povo, dos ancestrais que prefiguram um ato de vida e permanência.

Aspectos críticos e teóricos da metapoesia

A metapoesia insere-se nas discussões investidas no percurso da metaficção literária, interligando-se enquanto formulação

teórica para balizar a criação literária no século XX. Embora, inicialmente remeta para a materialidade do texto, reconduz, pelo processo de autoconsciência, à construção de uma identidade posta no jogo dialético com a história, pois de acordo com Bernardo (2010) ao chamar a atenção para si, a metaficção ou metapoesia mobiliza artifícios reveladores da própria realidade, incidindo sobre novas formas de leitura da história, relativizando-a por meio da experiência poética. Com efeito, a metapoesia, no entender de Bochicchio (2012) se refere à poesia contida em si mesma a partir do desnudamento das matrizes referenciais que compõem o material significativo, por isso, o autor intui que:

No texto metapoético, é a própria poesia, no ato de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objetivos diretos ou indiretos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético que pode ser também «metacrítico». (BOCHICCHIO, 2012, p. 158).

Nesse contexto, a metapoesia, enquanto fenômeno autorreferencial, inaugura um debate estético centrado, principalmente, na experiência subjetiva da própria poesia, pela qual os textos poéticos verberam uma realidade em si, “buscando os processos que visam a atingir e a explorar as camadas matéricas do signifi-
cante” (BOSI, 2011, p. 476). O trabalho metapoético instaura-se na poesia duplicada por dentro e no espaço da intertextualidade,

estabelecida no diálogo com outros poemas e outras manifestações estéticas (artes plásticas, música, cinema, etc.).

Tais perspectivas são repercutidas na literatura negra como força motriz de temas da resistência e da liberdade, como refletiu Tania Macêdo (2007) sobre os poemas do angolano António Jacinto, a construção e a citação de outros poetas não se reduz ao mero exercício estético, mas contempla, sobretudo, o quadro de uma subjetividade reveladora de uma identidade coletiva, nesse caso, a identidade negra.

Conforme salienta Bernardo (2010) o caráter metaficcional ou metapoético de um texto perfaz a busca de uma identidade que escreve a si mesma, eis porque tal procedimento estético é tão relevante e recorrente na poesia feminina negra das literaturas de língua portuguesa em que se apresentam alguns exemplos nos versos de Ana de Santana (*Desafio*), de Ana Paula Tavares (*Ex-voto*), Hirondina Joshua (*Invenção*), Vera Duarte (*Ortodoxias em desagregação – poema manifesto*), Amélia Dalomba (*Tanta poesia*) e Conceição Evaristo (*Pedra, pau, espinho e grade*).

Tindó Secco (2007, p.160) discutindo sobre poesia angolana pós-1980, reflete que: “a poesia por viver um contexto sociopolítico de incerteza, voltou-se para dentro de si mesma, efetuando uma revolução na própria linguagem.” Ideia posta no âmbito de outras literaturas de língua portuguesa na África por se assimilar ao processo histórico de Angola. O cineasta e crítico Eisenstein (2002), em *O sentido do filme*, já nos alertava para a tendência autorreferencial da arte em tempos de crise e de violência histórica, com intuito de inaugurar “novas linhagens”, forçando, assim, uma ruptura com os padrões canônicos de representação do discurso dominante.

Nesse cenário, a poesia feminina precipita-se como uma voz consciente que emerge no corpo autorreferencial da palavra, representando a resistência à dupla colonização da mulher, principalmente pela significação geradora de identidade, no contexto pós-colonial, em que se insere a estética das autoras Dalomba e Evaristo.

Considerando a condição pós-colonial destas literaturas, Inocência Mata (2003) destaca a importância de entendê-las a partir de um lugar ideológico do poder e do contra poder, em uma leitura crítica da história, em que se observam as transformações de sentidos afirmadas nas expressões literárias africanas ou afro-descendentes. Para discutir esse lugar da diferença e de afirmações identitárias, fazemos um recorte que reflete o prisma dos sentidos dos diálogos criados por literaturas que compartilham a mesma língua, participantes de uma história ressonante da colonização portuguesa, da diáspora e da construção cultural da resistência.

O uso do método comparativo nos estudos culturais e literários de produções afrodescendentes apresenta vantagens inegáveis por meio da incorporação de textos críticos ou ficcionais afins, produzidos em outros contextos, inspirando leituras em contraponto (...), que, por um lado, desviam a atenção das fronteiras nacionais para focalizá-las nas travessias de povos, ideias e artefatos culturais através do Atlântico, e, por outro, relativizam a hipertrofia da diferença entre os diversos grupos da diáspora negras, quando considerados a partir de uma perspectiva nacionalista. (REIS, 2006, p. 331).

Ao se apropriar dessa visão, insere-se um olhar crítico e dialógico das diferentes culturas que atravessam a criação literária

pós-colonial no *entre-lugar* (espaço estético de intervenção) para representação subjetiva de uma identidade. Desse modo, “o entre lugar fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dá início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 1998, p. 20).

A metapoesia entre os diálogos: reinvenção do cânone

*Ao escrever a dor,
Sozinha,
Buscando a ressonância
Do outro em mim
Há neste constante movimento
A ilusão-esperança
Da dupla sonância nossa.*
CONCEIÇÃO EVARISTO

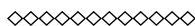
O primeiro movimento da nossa discussão sobre a metapoesia manifesta-se a partir da nossa compreensão do mecanismo intertextual que estabelece um diálogo crítico com escritores e pintores, relendo e traduzindo o cânone. Para efeito de análise, consideramos os poemas *Crítica e Arte*, *Minha noz de Cola* (Amélia Dalomba) e *Recordar é preciso* (Conceição Evaristo).

A interação feita entre a literatura pós-colonial e o cânone (autores consagrados pelas instituições, por representar, em algum momento, a tradição do grupo cultural dominante) tem uma função de inserir politicamente a voz das minorias (maiorias) através do processo de reescrita. De acordo com Bonnici (2005, p.236)

a reescrita “é um fenômeno literário, que consiste em selecionar um texto canônico da metrópole e através do recurso da paródia, produzir uma nova obra escrita do ponto de vista da ex-colônia.”. A reescrita é lida em nosso artigo como tradução, perspectiva crítico-teórica que considera o objeto artístico como configurador da história, “projetando-se na história pela diferença.” (PLAZA, 2003 p. 5).

Assim, no poema *Recordar é preciso*, o diálogo tecido com *Navegar é preciso* (de Fernando Pessoa) é posto no jogo poético como paródia, desconstruindo, pela troca sonora do verbo, o sentido de descoberta da poesia, recuperado no poema de Pessoa pela analogia com a conquista imposta pela navegação portuguesa no além-mar, a mesma instauradora do processo de tráfico e diáspora dos povos africanos. A substituição do signo verbal no título já aponta para o novo sentido da descoberta sugerido no poema, o ato da memória, como ato militante de uma história apagada duplamente: pela diáspora e pelo silenciamento. Este último criado pelas marcas profundas das relações de opressão legitimadas pelo conflito étnico da cor.

O poema de Evaristo assim como o de Fernando Pessoa recupera a imagem do mar, mas enquanto este o faz para entoar a bravura do povo português, o que fica exposto no verso: “É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.”¹ Aquele o coloca para representar metaforicamente o movimento ondulante da memória da mulher negra, e sua personificação como ato de insurreição: “o mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos/ A memória bravia lança o leme.” (EVARISTO, 2017, p.11).



1 Fonte: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fpessoa.html>

O poema é o prelúdio de um livro que ratifica a memória do sofrimento da mulher negra e lança essa mesma memória como ato de resistência, daí o título do livro *Poemas de recordação e outros movimentos*. Por isso, “a memória bravia lança o leme” contra o mar do navegador português, mar refletor do banzo existencial do eu-lírico cujo “movimento vaivém nas águas-lembranças/ dos meus marejados olhos transborda-me a vida/ (...) Sou eternamente naufraga.” Nesse sentido, o mar é o *representamen* do naufrágio humano da diáspora, mas apesar do reencontro com a lembrança doída, entoada pelos versos “sei que o mistério subsiste além das águas”, pois “os fundos dos oceanos não me amedrontam/e nem me imobilizam” (EVARISTO, 2017, p. 11), o eu-lírico reconstitui-se através do *pathos*, navega pela via *crucis* da palavra, boia que o emerge como força motriz de resistência e vida.

Com efeito, a tragédia é tomada, pela recordação, como incursão da revelação poética, a palavra como gesto de retorno que se rebela contra o sistema opressor. A recordação é a militância instituída pela palavra literária, e, pertence ao próprio *ser da poesia*, considerando que o próprio signo “verso” etimologicamente do verbo *vertere* (do latim) significa volta, retorno.

O retorno se estabelece a partir do diálogo com o poema de Fernando Pessoa e com a reintegração da história crivada por uma experiência subjetiva, marcada pela experiência da diáspora, configurando-se como tradução, uma forma crítica e distinta de ler a história. Desse modo, a literatura negra insurge como projeto estético que reflete as vivências do povo negro, diferenciando-se do discurso literário canônico como discute Evaristo (2009).

Dentro dessa perspectiva insere-se a criação poética de Amélia Dalomba, na obra *Noites ditas à chuva* (2005), em que a

tradução de sentidos expostos na arte e em outras vozes literárias expõe “uma leitura amarga da atualidade, do que não foi feito, o limpar de lágrimas insistentes e inevitáveis de quem é o espectador e faz todos os esforços humanos para ser ativo na construção.” (SÁ, 2005, p. 2). Ideia sugerida no poema *Crítica e arte*, cujo diálogo feito com *As meninas* (de Velasquez) põe em jogo o processo metaficcional da arte, revelando no poema a junção entre observador e observado, o que demonstra o poema como imagem pintada pela palavra poética, que desenha no quadro-poema um olhar crítico sobre a história e sobre a ressonância dela no contexto social contemporâneo.

No poema *Minha noz de cola*, a reescrita da voz ressonante do cânone surge implicitamente no verso “Minha terra é a sombra dos meus anos” (DALOMBA, 2005, p.35), pelo qual ecoa a lírica de Gonçalves Dias. Tal como surge em *Canção do Exílio*, o sentimento da terra é o gerador da comoção que sugere a presença afetuosa de um lugar, representado no texto de Dias pela imagem do **sabiá** e no texto de Dalomba pela imagem da **noz de cola**, elementos naturais ligados respectivamente ao espaço geográfico brasileiro e angolano.

No entanto, enquanto em *Canção do exílio* a junção entre sujeito e terra é apresentada sob uma perspectiva edênica, silenciadora dos efeitos trágicos da colonização, evidenciando um olhar ainda eurocêntrico da poesia romântica brasileira. No poema *Minha Noz de cola*, a reiteração da terra prorrompe-se politicamente como refratora de uma identidade, imposta “como um cacto a florir entre um livro da história”, dito de outra forma, a representação natural da África, metaforiza a força e a luta persistente da sobrevivência

do povo negro no espaço péfido dos “castigos” submetidos à exploração e à escravidão.

O poema ressoa também a voz lírica de Carlos Drummond de Andrade através da ideia de rompimento de sentido exposto metaforicamente pela natureza na figura da flor que “rompe o asfalto” (em *A flor e a náusea*) e na figura de “uma noz de cola a querer ser árvore”, ou seja, a semente querendo virar casa, construção, remetendo para a força refratora da própria poesia, religando voz, natureza e arte, e, assim, colocando o sujeito e sua história criticamente em questão.

A aproximação com o texto de Drummond introduz o próximo eixo crítico da nossa discussão, os diálogos metapoéticos instauradores da voz lírica feminina e da identidade localizada historicamente na sociedade. Conforme problematiza Evaristo (2018, p. 38) “escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua inscrição interior.”. E, se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, adquire um sentido de insubordinação.”. Por esse ângulo, os diálogos observados adiante assumem, sobretudo, uma consciência poética de reafirmação de identidade e da história da mulher, em que são incorporadas várias vozes que intensificam a vivência do espaço de onde fala e se inscreve a mulher.

Entrelaçamentos poéticos: dialogismo e história

*Madrugada poisada na noite
Trevas e luz
Poesia
Em toda parte e em lugar nenhum*

Nos poemas escolhidos para reflexão neste tópico, *Sax da ausência e Pigmeia, Edmea e Macabéa*, a metapoesia surge como mecanismo pictórico de desnudamento de uma identidade e de uma história, neste caso, a negra. Em confluência com Bernardo (2010) ao abordar o processo metaficcional, que envolve também o metapoético, a narrativa ou poema fotografa a si mesmo, chamando atenção para o gesto criativo da palavra como forma de desvendamento dos enigmas da identidade. Esses enigmas estão postos mitologicamente na alegoria da esfinge, e, ratificados em todo eixo de problematização da história do sujeito.

Em *Sax da ausência*, a autoconsciência da linguagem se liberta no diálogo com a música do saxofonista cabo-verdiano Luís Morais, e, no eixo de simultaneidade, revela a voz do povo negro identificado nos sons do sax. O título do poema sugere o duplo sentido da ausência (por causa da morte do músico) e permanência da voz através da arte, incidindo sobre a permanência da cultura negra como artifício de resistência, perspectiva intensificada nos versos:

O Luís Morais que ainda é pranto
Invade a ausência pelas ilhas órfãs de tanta partida
Pela lonjura do pranto
Nas pedras negras de Calhau à Baía das Gatas
(DALOMBA, 2005, 40).

A música apresenta-se como a criação de uma identidade de permanência e resistência ao ressoar o ritmo dissonante, que coaduna memória, diáspora e luta. Reportando-se para as ilhas

órfãs dos negros traficados da África pelo processo histórico da colonização. Assim, o canto diásporo permanece entoadado na Baía das Gatas, ilha onde acontece o festival internacional de música africana, que perfaz a sua cor “na generosa melodia do sopro”, cujo tecer poético da palavra revela o sopro melódico da memória. Dessa forma, a tensão entre passado e presente é posta no projeto estético dialógico de Dalomba.

Segundo Bakhtin (2002, p. 78): “no campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo.” Com efeito, a travessia de vozes promove o desabrochar de um sentido amplo em torno da história e da autoconsciência do povo negro. Tal prisma ressoa a construção lírica de Conceição Evaristo, reverberado, por exemplo, no poema *Pigmeia, Edmea e Macabéa*, cuja melodia cria uma associação simbólica entre signos que representam a voz da mulher na inscrita poética a partir da relação de sentidos estabelecida entre mito, história e literatura.

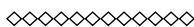
Se Raimundo
Rimando com mundo
Não é solução,
Pigmeia, Edmea e Macabéa,
Nomes mulheres, versejam
Entre si fêmea rimas
Na vastidão do mundo.
(EVARISTO, 2017, 96)

O poema de Conceição Evaristo reitera a ressonância do mito dos pigmeus referentes a uma tribo de anões da África, que

se encontrava sempre numa situação de duelo com estrangeiros que a saqueava, impondo forças através da estatura e das armas, no entanto, a tribo resistia, unindo forças coletivamente, portanto, numa referência metonímica a história da mulher no contexto de opressão. Ideia potencializada pela inserção da história de uma militante negra, Edmea, do movimento **Mães de Acari**, assassinada pela milícia policial que atuava na favela do Acari, no Rio de Janeiro, por investigar e obter provas sobre o caso de 17 pessoas desaparecidas, incluindo o seu filho de 16 anos.

O poema representa a trajetória fatídica de mulheres oprimidas pelo processo histórico da exploração social feminina, posta ainda na figura de Macabéa, protagonista do romance *A hora da Estrela* (1977) de Clarice Lispector. Descendente dos resquícios da escravidão presentes no Brasil, a personagem simboliza “a inocência pisada”² de uma mulher simples na grande cidade. A cidade apodera-se, aversivamente, da existência dela até o limite da degradação da própria vida, ideia também sugerida pela presença metonímica de Edmea.

Em vista disso, a criação poética instaura politicamente a voz denunciativa de uma história de silenciamento e omissão, mostrando na configuração dialógica dessas vozes “fêmeas rimas na vastidão do mundo.” O texto, num sentido inverso, traduz o poema *Sete faces* (de Carlos Drummond de Andrade). O poema de Drummond propõe a rima como metáfora rítmica do conflito, enquanto o poema de Evaristo ratifica a rima como símbolo da vivência subjetiva das histórias de mulheres, “rimas mulheres” organizadas nos “sons disrítmicos do mundo.”



2 Definição de Macabéa posta pela Clarice Lispector em uma entrevista concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura.

Para Evaristo (2009, p.17) a poesia negra, dessa forma, apresenta-se, como “resistência à violação e à interdição do negro, impostas pelo sistema escravocrata do passado e pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade.” Situação que coloca negras e mestiças no mesmo eixo de degradação, daí a referência à mulher nordestina pobre (recobrada simbolicamente através de Macabéa).

Considerações Finais

No presente artigo, procuramos discutir a inscrição da voz feminina negra na poesia de Língua Portuguesa, considerando o lugar da metapoesia na construção dos efeitos de sentidos postos no jogo dialético da comunicação entre literaturas e outras artes para um projeto estético político e engajado, relevante no contexto de produção de literaturas pós-coloniais, em que se insere a obra de Conceição Evaristo e de Amélia Dalomba. Em confluência com a discussão de Bonnici (2005, p.238), “a literatura descolonizada passa a ser polifônica em lugar de monocêntrica, híbrida no lugar de pura, carnavalesca em lugar de persuasiva.”

Por isso, o sentido do diálogo no percurso da autoconsciência literária. A intertextualidade dialógica é, inclusive, lida por Bernardo (2010) como metaficcional, característica relacionada à literatura contemporânea, do *entre-lugar*, em que a voz das maiorias periféricas é refletida criticamente. Alcançamos a partir do recorte de alguns poemas duas leituras identificadas na obra poética analisada: o intertexto reflexivo de uma nova leitura do cânone e a representação da voz subjetiva da história feminina no contexto pós-colonial. Assim, “No meio do caminho tinha uma

pedra’, mas a ousada esperança (...) de quem banha a vida toda/ no unguento da coragem/ e da luta cotidiana (...) não estanca os seus sonhos.”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOCHICCHIO, Maria. **Metapoesia e crise da consciência poética**. Biblos. Coimbra, n. s. X, p.155-172, 2012.
- BONNICI, Thomas. “Teoria e crítica pós-colonialistas.” In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**. Maringá: EDUEM, 2005.
- BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: EDUEM, 2012.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **O observador literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

DALOMBA, Amélia. **Noites ditas à chuva**. Luanda: UEA, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita.” In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane e PEREIRA, Maria do Rosário (orgs.). **Escrevivências**: identidades, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Ideia, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta. Belo Horizonte, v.13, nº 25, p.17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

MACÊDO, Tania. “Luminosa Lucidez em Tarrafal de Santiago (uma leitura de poemas de António Jacinto)”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. **A kinda e a misanga**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007.

MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns.” In: Ângela Vaz Leão (org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MATA, Inocência. “O Crítico como escritor: limites e beligerâncias”. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (Orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de Língua Portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. “Fernando Costa Andrade: poeta angolano em luta.” In: Rita Chaves, Tania Macêdo e Rejane Vecchia (orgs.). **A Kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

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

REIS, Eliana Lourenço de Lima. “Literaturas afro-descendentes: leituras em contraponto.” In: Rita Chaves e Tânia Macedo (orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

SÁ, Ana Lúcia. “Prefácio”. In: DALOMBA, Amélia. **Noites ditas à chuva**. Luanda: UEA, 2005.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. “A poesia angolana atual e a procura de outras formas de politização”. In: CHAVES, Rita, MACEDO, Tânia e VECCHIA, Rejane (Orgs.). **A kinda e a misanga**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007.

CARTOGRAFIAS DAS CULTURAS POPULARES: HISTÓRIAS DE VIDA DE MESTRAS DE RELIGIÕES AFRO-AMERÍNDIAS

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)

Maria Gomes de Medeiros (UFPB)

Introdução

Entendendo como Passos e Barros (2015) que o método de pesquisa cartográfico se faz inevitavelmente método de pesquisa-intervenção, a orientação que nos moveu para a construção do presente texto, enquanto pesquisadoras, não se deu de modo prescritivo, seguindo regras pre-estabelecidas que nos levassem a alcançar resultados previamente almejados e delineados. Ao contrário, a presente pesquisa tem sido construída continuamente a partir de processos de descobertas e aprendizados que transcenderam expectativas.

Durante o nosso percurso de visitas e entrevistas com Inês, nossa colaboradora, uma senhora de sessenta e nove anos que, desde os quinze, tem trilhado o caminho espiritual de imersão e construção de sentido de vida a partir dos preceitos da ciência sagrada da Jurema e dos toques e giras dos Candomblés e Umbandas que teve contato, ficou bastante claro para nós a inseparável relação entre conhecer, fazer, pesquisar e intervir. Neste sentido, buscamos nos

atentar de modo cuidadoso às histórias e à voz de Inês, a partir de um mergulho conjunto em sua experiência.

No entanto, a investigação e reconstrução da trajetória de vida de Inês e da relação de sua voz e corpo com a cidade, não foram aventuras sem direção, tendo em mente a noção de Passos e Barros (2015) de que “a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa”. Nossos esforços foram no sentido de construir unidade possível para o relato de Inês, de forma que os processos que envolvem sua subjetividade e identidade fossem respeitados e aproveitados da melhor maneira possível.

O contexto em que se insere a história de vida de Inês, enquanto mulher, negra, pobre e de vivência em religiões afro-ameríndias no estado da Paraíba, é um desafio quando buscamos compreender a problemática envolvendo as dinâmicas de gênero desta cidade, bem como as relações étnico raciais que permeiam os embates no campo religioso afro-ameríndio local. Isso posto, enfatizamos que buscamos “ler essa história” a partir de uma perspectiva interseccional que viabilize entendê-la em sua complexidade.

Adotamos metodologias de pesquisa de campo voltadas para a história oral (Portelli, 2016), como técnica de entrevista, e o testemunho, como postura social e política. Espera-se com esse trabalho contribuir para a construção de mapas culturais da cidade de João Pessoa marcados pela voz e pelo corpo de mulheres que sempre estiveram excluídas da paisagem urbana, e que reconstroem, literariamente, a cidade, os espaços e os modos de vida marcados pela memória coletiva.

A construção de cartografias das culturas populares, a partir de narrativas orais de mulheres que vivenciam experiências com o sagrado, principalmente em religiões de matriz afro-ameríndia, em João Pessoa, se mostra de grande importância, tendo em mente a lacuna histórica quando pensamos a relação dos saberes oficiais com corpos marginalizados historicamente.

Conforme Alberti (2004) nos alerta sobre o método da história oral:

“Antes de mais nada, convém lembrar que as entrevistas, como toda fonte histórica, são pistas para se conhecer o passado. No caso da história oral (como em muitos outros), as pistas são relatos do passado, surgidos a posteriori, portanto. O passado existiu independente dessas pistas, mas hoje só pode existir por causa delas e de outras.” (ALBERTI, 2009, p. 78)

Interessa-nos entender a relação dos corpos destas mulheres com a dinâmica da cidade, que historicamente foi construída de maneira que inviabilizasse o pertencimento e a própria existência destas vidas.

O trabalho com a história oral e com a construção da narrativa de si é uma empreitada pouco alicerçada em certezas que possam ser apreendidas por metodologias positivistas de compreensão da realidade enquanto objeto estável e apreensível. Como nos alertou a filósofa norte-americana Judith Butler (2015), a compreensão e construção da própria realidade pelo sujeito se dá em relação com o conjunto de instituições de normas e agenciamentos sociais e coletivos. O relato de si mesmo é impensável como narrativa individual e estável:

Desde o princípio, a relação que o “eu” vai assumir consigo mesmo, como vai se engendrar em resposta a uma injunção, como vai se formar e que trabalho vai realizar sobre si mesmo — tudo isso é um desafio, quiçá uma pergunta em aberto. A injunção força o ato de criar a si mesmo ou engendrar a si mesmo, ou seja, ela não age de maneira unilateral ou determinística sobre o sujeito. Ela prepara o ambiente para a autocriação do sujeito, que sempre acontece em relação a um conjunto de normas impostas. A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. (BUTLER, 2015, p. 31)

Assim sendo, entendemos que o relato que nos é oferecido por Inês é fruto de processos de subjetivação que a formaram enquanto sujeito de sua própria vida. O empenho em construir uma história permeada por coerência e sentido constrói marcas de sua voz e de sua luta diante das condições de vida que estiveram postas. Buscamos compreender estas marcas, trabalhar a partir delas, bem como lacunas e contradições apresentadas durante as entrevistas que se tornaram, desta maneira, lugares valiosos de compreensão.

Das margens ao centro, do centro às margens: um corpo em movimento

A história de vida de Inês é marcada por deslocamentos e permanentes trânsitos: o seu nascimento de uma mãe desconhecida, a posterior adoção por um casal de senhores mais velhos, a morte destes senhores e a conseqüente migração da região quilombola em que morava, no município de Alagoa Grande, para o centro da

cidade de João Pessoa, o trânsito entre lugares da alta-burguesia como casas das famílias dos ex-governadores do estado da Paraíba e ainda a busca pelos inúmeros terreiros de Jurema, Candomblé e Umbanda que frequentou.

Do depoimento de Inês podemos extrair algumas pistas e lacunas que nos apontam para uma dinâmica que buscou conciliar a vida de cuidadora de outras pessoas, com o cuidado consigo mesma. Depois que saiu de Zumbi, da casa de seus pais adotivos, Inês sempre esteve vivendo em contextos em que a herança colonial europeia e cristã lhe impusesse subcategorias racistas, como a demonização de sua fé e a compulsoriedade do exercício de cuidado com o outro e lida doméstica, lugares reservados às mulheres negras no Brasil, dada a nossa herança histórica de escravidão.

A conectividade com a herança simbólica de seus pais e do seu povo sempre foi um signo de resistência e construção de sentido para a sua vida, como podemos perceber neste trecho do seu depoimento, quando ela relata das primeiras experiências com as casas de Candomblé que frequentava, bem como das reações de pessoas a sua volta:

[...] eu ia só assistir, num ficava girando, não. Passava um pedacinho e vinha embora. Como na casa de Neném, também acho que eu fui umas duas vez só... toque na casa de Neném, somente. Mas só pra olhar mesmo, na época. Que as vezes minhas amigas num queriam que eu participasse... diziam assim que era coisa do cão [risadas]. Ai Jesus, mas aí toda vida eu como eu queria ser mãe de santo, desde eu novinha...

A relação que Inês estabeleceu com as lutas que travou contra as suas condições de vida diz muito sobre o seu lugar de

sujeito colonial. A resistência à opressão articulada ao prazer e à transcendência, conforme BHABHA (2013):

A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso exige uma articulação das formas de diferença — raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. (BHABHA, 2013. p: 119)

Privada do direito à história de sua genealogia, se evidencia a forma como Inês recorre à ligação com os Candomblés, toques e cerimônias de Juremas e Umbandas para construir coerência sobre si mesma e sua narrativa. Como por exemplo, no bonito momento em que relembra ter herdado um dos guias espirituais que cuidava de sua mãe, mesmo ela não sendo sua mãe biológica:

Ana: Mas, assim, quando aconteciam as mesas, você pequena podia participar?

Inês: Eu pequena não participava, não. Mas, escutava tudo...

Ana e Inês: [risadas]

Inês: Porque quando eu chegava, eles chegavam assim de seis horas, chegavam cedo, né? Que eles desciam a serra...Aí quando chegavam cedo, aí minha mãe ajeitava, me ajeitava, dava banho, dava jantar e botava a gente para dormir... Só que eu ficava acordadinha e escutava tudo. Escutava quando chegavam os Mestres, os Caboclos, o guia de minha mãe é Tertuliano... Até me lembro, ela não é minha mãe, mas eu quem recebo, meu guia é Tertuliano... dentro da Jurema. É tanto que é uma coincidência, né? Que

quando eu comecei a frequentar a primeira, a primeira vez que eu vim para o Candomblé... Quando eu vim, no que meu pai de santo jogou, aí ele deu meu mestre: Tertuliano... que é um mestre velho, que ele é de mesa branca, Tertuliano, né... Aí eu... era o guia da minha mãe. Da minha mãe que me criou.”

Os pais adotivos de Inês eram membros de Jurema de Mesa Branca, cujos rituais Inês descreve de forma mítica e cheios de encantamento, pois era pequena e por isso impossibilitada de participar, “ouvia tudo de seu quarto”:

Eu ouvia a zoadinha, Caboclo cantavam tudinho... ouvia os cantos, ouvia tudo. Aí as mesas eram tudo muito bem preparada com copo de Salomão, com símbolo de Salomão...com copo chei d’água, a imagem do senhor assim... que era uma cruz bem forrada tudo de branco com as batinhas, isso aí eu me lembro.”

Importante realçar a importância da forte influência desta religião de tradições indígenas, especialmente no que se refere ao culto da jurema. Segundo SANTIAGO (2008), esse culto “passou por um processo secular de trocas e reelaborações, tendo sido a introdução da umbanda na Paraíba”.

O relato de Inês sobre as suas origens é muito incisivo sobre a precariedade que as pessoas adeptas de religiões afro-ameríndias eram submetidas naquela época. Os cultos de Jurema que Inês presenciava aconteciam sob diversas interdições. Estas pessoas, que viviam em regiões quilombolas, segundo as palavras de Inês, um lugar onde “só tem moreno”, precisavam descer serras escondidos para prestarem cultos às suas entidades, cultos que ocorriam pela madrugada e acabavam antes que raiasse o dia, como fica explícito:

Ana: Sim, e lá em Alagoa Grande, o que é que você lembra de lá?

Inês: Em Alagoa Grande, não é a própria Alagoa não, que eu nasci em Zumbi, em Zumbi minha mãe era de mesa branca... eu tenho pouca lembrança... porque minha mãe, essa que me criou, que meus pais legítimos eu não sei quem foram, ela era de mesa branca... aí fazia a sessão, ficava de madrugada, meia-noite, que era tudo nos escondidos, nera? Aí deixavam dar meia-noite, pra depois chegar os médiuns, pra poder se reunirem para trabalharem até... de madrugada. Quando era no outro dia, cinco horas estavam tudo saindo que eles moravam la para o lado de, de Cai... eu não conheço, agora, Caiana dos Nego, eu não conheço, que é do lado de Alagoa Grande, mas tem... dizem que só tem gente moreno lá...

Ana: Sim.

Inês: Mas, eu não tenho muito conhecimento lá, não. A Caiana dos Nego eu não conheço, não. Só conheço Zumbi, que é aonde eu fui, fui criada e nasci... aí em Alagoa Grande eu também morei um tempo em Alagoa Grande, na frente da lagoa que era, tem uma lagoa, logo na entrada... isso aí eu me lembro. Só me lembro disso.

A precariedade imposta à população de terreiro é fruto de uma tentativa de desumanização por meio do estado racista. A tentativa de destruir todos os referencias culturais de um povo é um exercício de manutenção do genocídio da população negra. Sobre os processos de construção de precariedade é interessante pensar nas reflexões de BUTLER (2016) que entende que “alguns humanos consideram natural sua condição de humanidade, ao passo que outros batalham para garantir o acesso a ela”, assim

sendo, o “termo humano é constantemente duplicado, expondo a idealidade e o caráter coercitivo da norma: alguns humanos podem ser qualificados como humanos, outros, não”.

Pensar a relação do corpo de mulheres negras com a cidade nos leva a pensar a relação de marginalidade exercida por estes corpos. Importante pensar também a inserção direta destas mulheres em centros de poderes da cidade. Quanto a isso Inês tem marcado muito claramente em sua memória como, por exemplo, o tempo em que trabalhou na casa da tradicional família paraibana, a família Gama e Mello, com quem ela começou a trabalhar aos dez anos:

Inês: Pronto, eu fui criada naquele setor ali, quando com dez anos de idade eu vim de Alagoa Grande, elas foram me buscar, que moravam seis... era tudo gente idosa. De novo, só tinha Virgínius da Gama mesmo... que elas eram tudo professora da Universidade, esse povo, tudo filha dos primeiro governadores daqui da Paraíba, da família Gama e Mello, que é uma família muito conhecida aqui da Paraíba, que inclusive tem as ruas, né? Juíz Gama e Mello, sei quê lá, não tem essas ruas, né? Pronto, eu fui criada... aí fiquei ali naquele setor até quinze anos... elas cuidando de min. Quando foi com quinze anos já começaram a ficar tudo lenta, aí foram morrendo, morrendo, morrendo... aí eu fiquei só de novo, aí já passei pra família de Willis Leal, que é um que é jornalista que até teve um livro agora que ele lançou, não foi?”

Outro fato importante na memória de Inês sobre estes centros de poder em que ela trabalhou, é a sua relação com o jornalista Virgínius da Gama e Mello, sobrinho da primeira geração da família Gama e Mello:

[...] foi o tempo que essas velhas já começaram a morrer, aí eu já procurei outra família, que eu já me entrosava com essa família por quê? Porque Virgínius da Gama e Mello era jornalista e escritor, Willis também é escritor e jornalista não é assim? Aí eu levava, eles faziam, escreviam, Virgínius escrevia, que Virgínius foi professor da Universidade, né? Aqui em Mangabeira tem um grupo com o nome dele, né? [risos] Quando eu digo ao povo, aí o povo... diz, tem mesmo... Mas menina, eu era quem botava o café de Virgínius da Gama e Mello quando era pequena na época que eu cheguei lá, a mesa, ainda me lembro a mesa que ele comia, que ele só comia alface, cenoura raladinha... aí a mesa... ele só comia na mesa, as tias do lado num canto e ele comia noutro, e eu era quem servia ele... aí tinha cozinheira, tinha copeira, mas eu como era pequena para mandado, e servia a Virgínius da Gama e Mello. Fazia a comida, botava o café, os guardanapos que eram tudo dobradinhos, assim... com o nome das pessoas dentro. Isso tudinho era eu quem fazia.”

Inês era uma criança de recados ainda, quando levava para o jornal da cidade as matérias jornalísticas escritas por importantes jornalistas e intelectuais da época, e servia orgulhosamente as suas refeições. O seu corpo precário, diante da rotina destes senhores, cumpria um papel muito rigorosamente estabelecido, no entanto, por mais que ela estivesse imersa nessa relação, suas origens não eram esquecidas.

Santos (2009) disserta sobre os impactos que as atuais condições de globalização lançam sobre a dimensão espacial do cotidiano na percepção de cada pessoa:

No lugar — um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições — cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2009: p. 322)

Os toques de tambores vindos de terreiros no centro da cidade faziam com que Inês mantivesse um elo com as recomendações de sua mãe, de que ela deveria seguir com a religião e desenvolver-se nela:

Inês: Agora, era para eu ter me desenvolvido com sete anos de idade... aí foi o tempo que ela morreu (a mãe) e eu fiquei sem ter convivência com ninguém. Aí quando eu chego aí no João XXIII, quando eu vim morar, já com uns quinze, mais ou menos quatorze, aí que eu ouvia um Candomblé batendo lá na Correia Nóbrega, né? Aí eu dizia... um dia eu ainda vou dançar Xangô, um dia eu ainda vou ser mãe de santo... até que enfim eu consegui arrumar umas amizades que participavam, aí foi quando me levaram para a Torre. Né? Eu comecei a frequentar.

Ana: E esse que era lá do Centro, você nunca foi?

Inês: De onde?

Ana: Esse que você escutava lá...

Inês: Não, não fui não... O de Neném, era o de mãe Neném... eu nunca participei lá, não. Sei aonde é mais ou menos, que é na Correia Nóbrega, mas nunca participei de lá, não. Mas, ela, era minha irmã de santo, a dona... desse Candomblé lá. Ela era minha irmã de santo.

Ana: Sim.

Do casarão de uma família ilustre onde trabalhava, Inês ouvia os toques de tambores que lhe remetiam ao seu passado e à sua mãe, às promessas para o guia Tertuliano, que depois se cumpriam. Inês resignificou o espaço em que circulou. Apesar das condições que estavam postas, o corpo e a voz dessa mulher encontraram alternativas para contar a sua história e reconstruir territórios e presenças.

A religião na vida de Inês se mostra como o elo com muito do que lhe foi negado, graças ao regime colonial escravista e sua herança na sociedade brasileira. Nos terreiros, sob a luz da lua e ao embalo do toque dos elus, Inês se faz filha de Oxum, a rica mãe das águas doces, dona de todo ouro, rica e doce como ela também, pois.

Conclusão

O presente texto é resultado do projeto de pesquisa “Cartografias das Culturas Populares: histórias de vida de mestras de religiões afro-ameríndias”. O projeto envolve pesquisas sobre narrativas orais de mestras de casas de Jurema e Umbanda na cidade de João Pessoa. A partir da utilização da cartografia como ferramenta de pesquisa, como pensado por Deleuze e Guatarri (1995), onde a “subversão dos usos hegemônicos da prática

cartográfica se dá em função da transformação da realidade” de grupos marginalizados.

Entendendo que o racismo e colonialismo estruturantes na sociedade brasileira, em conjunto com o patriarcalismo, produziu corpos gendrados e racializados, cuja precariedade e invisibilidade são úteis à perpetuação do poder para grupos hegemônicos, expressos em princípios de higienismo social e elitismo que permearam os projetos de nação das elites brasileiras, sendo a geografia da cidade uma expressão evidente disso.

Esperamos com essa pesquisa contribuir para a construção de mapas culturais da cidade de João Pessoa marcados pela voz e corpos de mulheres que sempre estiveram excluídas da paisagem urbana. Assim sendo, está em andamento a construção de mapas dos territórios dos quais Inês tem (re)construído através de suas narrativas, bem como conteúdos de audiovisuais.

Referências

ALBERTI, Verena. Ouvir contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Volume 1. Introdução. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides de. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015. p: 17-31.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. Projeto História. São Paulo, n. 15, abr./1997, p. 13-49.

SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima. A JUREMA SAGRADA DA PARÁIBA. In: **Qualitas Revista Eletrônica**. Campina Grande - PB. ISSN - 1677-4280. Digital Object Identifier (DOI): 10.18391.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: Técnica e tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HISTÓRIAS DE MUÇULMANOS AFRICANOS NO INTERIOR DO CEARÁ

Ana Eliziane Sabino (SME)

Tânia Gorayeb Sucupira (UFC)

Introdução

Esta pesquisa busca compreender os sentidos que determinados jovens muçulmanos, naturais de Guiné Bissau e vivendo no interior do Ceará, nos municípios de Acarape e Redenção, atribuem às suas práticas religiosas. Neste estudo, a religiosidade é percebida como uma forma de resistência, mas as experiências religiosas dos quatro estudantes da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB demonstram, ainda, percepções diferentes entre si.

Embora os indivíduos lancem mão de várias ferramentas de sociabilidade para se adaptarem aos lugares, uma prática social marcante da cultura que resiste, mesmo em contexto sociocultural distinto, é a religião. No caso do Islã, que é tomado pelos seguidores da crença como um estilo de vida e envolve aspectos econômicos e sociais, além do religioso, pode-se afirmar que “serve, assim, para manter a realidade daquele mundo socialmente construído no qual os homens existem nas suas vidas cotidianas” (BEGER,

1985, p. 55), ou seja, são os preceitos religiosos que influenciam as condutas e muitas ações cotidianas, no caso dos religiosos.

Neste trabalho, o sentido é posto como uma visão dos significados, a partir das experiências individuais. Assim, a religião possui fundamentos, mas cada indivíduo atribui para si um sentido dessas práticas e são suas vivências cotidianas, bem como suas histórias de vida que revelam isso. O objetivo é analisar o cotidiano destes sujeitos, distanciados de sua pátria natal, e compreender o papel das práticas religiosas durante a sua experiência cotidiana imersos na cultura do Brasil. Acredita-se que quando

[...] os homens se voltam para a vida cotidiana, eles veem as coisas em termos cotidianos. Se são religiosos, esses termos serão de alguma maneira influenciados por suas convicções religiosas, pois é da natureza da fé reivindicar a soberania efetiva sobre o comportamento humano. (GEERTZ, 2004, p. 117)

Por se tratarem de indivíduos residindo fora do seu país de origem buscamos entender o espaço a partir de Certeau (2012), como sendo “um lugar praticado” e compreender o seu significado enquanto o lugar das reuniões, cujas finalidades são, além do encontro entre muçulmanos, uma oportunidade de estudo e de orações.

No campo da pesquisa, as reuniões do grupo de muçulmanos aconteceram mensalmente, aos domingos e, a cada ocasião, na casa de um membro diferente. Bissio (2013, p. 25) orienta que “o espaço social é constituído por um conjunto de sistemas de relações” e o estudo concentra na discussão sobre a ocupação e transformações desses espaços sociais. Inclusive, aliada à categoria de espaço, Bissio atenta para o conceito de lugar, que aparece no

momento em que o espaço se nota interior ao dispositivo simbólico, compreendendo que o espaço social não é, necessariamente, o espaço habitado por uma comunidade, mas um espaço dotado de sentidos e significados.

As narrativas na prática religiosa de muçulmanos: uma reflexão metodológica

A História Oral, nesta pesquisa, é construída a partir de relatos colhidos em entrevistas semiestruturadas de conteúdo biográfico, nas quais os muçulmanos participantes revisitam o passado vivido em Guiné Bissau e ressignificam práticas religiosas comuns àquela cultura. Na proposta de pesquisa, a aproximação percebe os sujeitos e procura analisar falas e a forma como os entrevistados selecionam e elaboram suas narrativas.

As memórias do cotidiano religioso no país em que foram criados são carregadas de simbolismos que marcam fortemente sua subjetividade. A metodologia História Oral possibilita ampliar a visão histórica das práticas culturais, possibilitando uma percepção sobre subjetividades e elaboração discursiva dos sujeitos. Além disto, as entrevistas permitem elaborar significados para o que é falado e buscar os sentidos nos momentos de silêncios, conforme o que se deseja relatar ou omitir, entre pesquisador e sujeitos de pesquisa.

O valor do uso da História Oral reside na possibilidade de diálogo a ser mantido entre os entrevistados e o pesquisador, onde a subjetividade na construção do conhecimento histórico não brota exclusivamente de

uma única posição, mas do diálogo entre o entrevistador e o entrevistado. A construção das lembranças apresentadas passa pelo molde subjetivo de elaborá-la, sempre aproximando o indivíduo do espaço social memorado. (JUCÁ, 2003)

Ademais, a História Oral oportuniza mostrar os pontos de vista individuais sobre processos que envolvem grupos sociais, problematizar conteúdos em discursos, verificar as apropriações de experiências e reconstruir vivências, evidenciando sensibilidades e interpretando subjetividades.

Nas entrevistas, enquanto procedimento metodológico, ao pesquisador cabe uma tarefa bem mais ampla do que a simples coleta dos depoimentos: adotar a abordagem a mais adequada para cada grupo ou indivíduo específico e evitar que os atores envolvidos sejam apenas instrumentos para o alcance de objetivos. Inclusive, é importante criar um vínculo de confiança entre pesquisador e pesquisado(s), pois, como indica Portelli (1997, p. 14): “uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua”, implicando no contato humanizado e sensível.

Como dito, o grupo pesquisado não possuía local específico para os encontros religiosos. Assim, a elaboração da narrativa que diz respeito aos espaços significados por eles sugere a necessidade de discutir outros aspectos das práticas, em suas dimensões de estratégias e táticas. A categoria “tática”, aqui, é abordada como a arte do “fraco”, segundo Certeau (2014) e usada por grupos que não são hegemônicos, como os muçulmanos que se veem em uma nação de orientação religiosa diversa. Daí que se pergunta: seriam as reuniões do grupo uma tática de resistência, em meio a um

conjunto simbólico onde igrejas, especificamente, as evangélicas são predominantes?

Ainda sobre as práticas, por se observar que muçulmanos são vistos, também, como terroristas, ou são pouco aceitos, enquanto praticantes do islamismo, vítimas do discurso contrário à religião estrangeira, outra categoria observada neste estudo é a de “estigma”. Goffman (1988) entende a situação do estigmatizado como a condição dos indivíduos que passam por alguma forma de rotulação social baseado nas diferenças apontadas pelos grupos, quando são contrariadas determinadas expectativas normativas.

Embora tendo uma noção de como desenvolver a pesquisa, somente o campo possibilita a visualização das atitudes mais apropriadas. As entrevistas iniciaram em fevereiro de 2017, em um espaço de compreensão do ser muçulmano na interação com seu eu acadêmico. A primeira parte da entrevista buscou recuperar as vivências em Guiné-Bissau, especialmente suas experiências como muçulmano. Como observa Goldenberg:

Um dos principais problemas a ser enfrentado na pesquisa qualitativa diz respeito à possível contaminação dos seus resultados em função da personalidade do pesquisador e de seus valores. O pesquisador interfere nas respostas do grupo ou indivíduos que pesquisa. A melhor maneira de controlar essa interferência é tendo consciência de como sua presença afeta o grupo e até que ponto este fato pode ser minimizado ou, inclusive, analisado como dado da pesquisa. (GOLDENBERG, 2004, p. 55)

Partindo das observações, destacam-se alguns detalhes da reunião:

- 1 - A divisão de gênero das atividades: os rapazes ficavam na sala estudando o alcorão e as moças estavam na cozinha, preparando o almoço;
- 2 - Com exceção do professor que acompanhava, os demais participantes eram africanos, de Guiné-Bissau;
- 3 - No horário das orações, eles se ajuntavam no mesmo espaço, homens e mulheres, seguindo uma indicação que ocorre em muitos espaços da religião islâmica: homens à frente e mulheres atrás.

A separação de gênero foi percebida e o questionamento guardado para uma investigação posterior, depois de definidos os perfis dos entrevistados. Antes de iniciar a reunião do grupo que seria observada, o Imam falou que era permitido fazer anotações, caso fosse necessário. Havia duas moças na cozinha e era importante saber a visão delas sobre o grupo. “Nós somos um grupo fechado”, ressaltou Máriam ao falar sobre a realidade do grupo e sobre as motivações pelas quais o grupo era fechado. Uma oportunidade de reflexão sobre a interação dos indivíduos entre si e com a comunidade.

No ambiente da sala onde os homens faziam a leitura do livro em árabe, foi possível perceber a musicalidade das pronúncias das palavras do livro sagrado. Sentado no chão sobre um grande tapete, os homens, embora muitos, por não falarem a língua árabe, se empenharam na leitura e na pronúncia. O Imam coordenava o momento e os demais liam em conjunto. Falando em português, eles começaram a tirar dúvidas que tinham sobre as orações. Um dos pilares do Islã é fazer as cinco orações diárias. As dúvidas se voltavam para os horários das orações e se estas poderiam ser realizadas depois da hora indicada. Outra dúvida dizia respeito

aos movimentos feitos durante a oração e como proceder em caso de erro nas sequências destes. Sobre as orações:

No Islã, os horários das orações diárias obedecem ao calendário lunar [calendário tradicional], o que nos desloca dos meios concretos de viver a vida, nos obrigando a transcender até mesmo os marcadores da lida diária consolidada no calendário solar [calendário convencional]. (BARBOSA, 2017, p. 135)

Nesta reunião coordenada pelo Imam guineense havia aproximadamente doze homens e três mulheres. Na dinâmica da compreensão acerca do que tinham dúvidas, uma das perguntas que fizeram foi: “uma mulher pode conduzir a oração?”. Esta pergunta foi feita por Nahl, que posteriormente veio a ser mais um dos meus interlocutores. O Imam explicou que seria possível, mas em uma reunião de mulheres. A discussão se alongou até o horário da oração. As duas moças que já estavam na casa foram para a sala. Fatma se juntou ao grupo posteriormente, quando chegou a casa.

O terceiro ponto observado foi o da apresentação, segundo o gênero, no espaço da oração. As moças se cobriram com um véu. Todos, homens e mulheres, retiraram os calçados e começaram a fazer a oração. Após este momento, Ambiya se dirigiu à pesquisadora com a observação: “você pode observar que as meninas ficavam mais na cozinha”, porém, não souberam explicar o motivo desta divisão. Esta foi uma oportunidade de perceber que nem sempre os sujeitos sabem explicar o que se passa dentro do círculo que fazem parte.

Prática religiosa de muçulmanos africanos: uma aproximação cultural

A aproximação da cultura guineense deu condições para compreender especificidades de relações interculturais e a teia de problematizações que surgiam nos encontros. Isto, porque o lugar de convivência reunia cidadãos de Guiné-Bissau, em sua maioria, mas havia um morador que pertencia ao Moçambique, embora não estivesse na casa, no momento da pesquisa.

A pesquisadora pressupôs que os africanos tivessem o costume de falar em língua crioula, o que foi, posteriormente, confirmado por eles, nas entrevistas. Entretanto, em consideração à limitação linguística da pesquisadora e à presença do professor que acompanhava a coleta de narrativas, o português foi a língua falada durante toda a reunião. A partir disso, a pesquisa mostra sua face, enquanto espaço do diálogo e de negociações simbólicas, ainda que subjacentes. A dinâmica habitual do campo de pesquisa é alterada pela presença de pesquisadores e, por mais que, à primeira vista, a observação de cunho etnográfico pressuponha a interferência mínima no campo, era essencial que os sujeitos pesquisados não falassem em outra língua, que não fosse a portuguesa. A atenção e os cuidados tomados para que o diálogo fosse possível diz muito sobre a relação entre a pesquisadora e os sujeitos da pesquisa.

A fim de compreender o diálogo intercultural, o último momento descrito ressalta os contrastes entre o vivido junto ao coletivo da universidade e na intimidade do encontro para o almoço. Conforme traço da cultura, a refeição, em grupo, acontecia no chão. Os muçulmanos, de cócoras, se serviam dos alimentos nos recipientes diretamente com suas mãos e talheres. Também

neste momento foi perceptível o respeito ao diverso, porque os pesquisados cuidaram para que houvesse espaço para a pesquisadora e o professor que a acompanhava, inclusive com dois pratos individuais para que se servissem. Naquele momento ficou clara a atitude de natureza comunitária de Guiné-Bissau, a partir do ato mais usual da cultura, reforçando o contraste da cultura ocidental, cuja dinâmica individualista é presente também no modo de cear comumente praticado no Brasil.

No encontro da refeição estavam Ambiya e o Imam Furcan, além do Hadid, formando o corpo de interlocutores que iriam contribuir com os relatos das práticas religiosas, oportunizando a escrita e o desenvolvimento desta pesquisa com os seus “conhecimentos de primeira mão”. O espaço que foi dado à pesquisadora, durante o encontro, demonstrou que aquele momento não seria o mais adequado para entrevistas e conversas longas e importava evitar que o momento de confraternização entre irmãos em religião ficasse em torno das dúvidas levantadas na pesquisa.

Desta forma, os espaços da universidade se tornaram mais adequados para a realização das entrevistas. Os muçulmanos são universitários, a academia foi o motivo pelo qual vieram ao Brasil e a universidade também é espaço de reflexão acerca das práticas religiosas, especialmente do que é ou não é permitido praticar nos *Campi*.

Sobre a escolha de sujeitos do sexo masculino, em vez de pesquisa com mulheres, Barbosa (2010) faz uma reflexão:

Nesse sentido é que propus a investigar até que ponto pesquisadoras do islã são agraciadas a pesquisar o lugar ocupado pelas mulheres muçulmanas na religião islâmica? Parti do pressuposto de que há uma ‘exigência curricular’, que recai sobre essas

pesquisadoras. Na qualidade de antropóloga e pesquisadoras do islã tal exigência constitui-se como necessidade de discutir relações entre o feminino e o masculino na religião, mesmo não sendo este o objetivo da pesquisa. (BARBOSA, 2010, p. 215)

Essa busca pelos sujeitos da pesquisa proporciona uma reflexão metodológica do fazer científico, para além do que dita os manuais de técnicas. Buscar estratégias metodológicas que respeitem os espaços comuns, os individuais e os subjetivos foram o principal desafio para se recolher relatos de vida dos sujeitos dispostos a narrar sobre como é ser muçulmano na contemporaneidade. Tendo em vista também alguns desafios assinalados por Barbosa,

[...] É difícil para aquele que tem uma crença, entender que uma pessoa possa ser apenas pesquisadora e gostar muito do que faz. Estar neste lugar não é simplesmente cômodo, pois podemos ocasionar, no outro, determinadas expectativas que, em muitos casos, não serão correspondidas. Ler, aprender, observar, compartilhar este universo são caminhos fundamentais para quem pretende avançar no conhecimento de determinado tema. Mas, para quem está do outro lado, para aquele que vivencia a religião, que lê com outra finalidade, que reza, que acredita, talvez seja realmente muito difícil entender como nós antropólogos podemos fazer tudo isso e continuar à parte, ou seja, não compartilharmos dos mesmos “segredos” e das mesmas “cosmologias. (BARBOSA, 2017, p. 71)

Entender a pesquisa a ser realizada não com objetos estudados, mas com sujeitos que conseguem selecionar fatos e organizar pensamentos de modo a expor sua vida para uma compreensão

maior, que é das narrativas e práticas religiosas faz descrever esses momentos como uma ciência dos encontros e das narrativas. A partir desta reflexão que se apresenta, a seguir, cada um dos rostos que compõem este estudo.

O grupo de muçulmanos é formado, em sua maioria pelos estudantes de Guiné-Bissau. A partir das entrevistas é possível perceber algumas características que foram colocadas pelos próprios membros do grupo: o grupo é considerado fechado, composto por muçulmanos africanos e autoorganizado. Os objetivos do grupo, além dos já descritos, envolve ensinar como fazer a súplica e entender os versículos do Alcorão.

O objetivo do grupo é ensinar as pessoas. Fazendo como vamos praticar a reza, porque sabemos que viemos de um país que nem todas as pessoas tem a oportunidade de estudar árabe. Porque estudar árabe é outra coisa, estudar, por exemplo, saber só ler, sem conhecer a letra é outra coisa. Quem sabe ler sem conhecer o alfabeto, essa pessoa praticamente não vai conseguir ler de forma que foi recomendada, então, trabalhamos isso para que as pessoas possam aprender o alfabeto Árabe e também saber como fazer uma reza. (Furcan)

Recordar o objetivo das pessoas no mundo também é um dos objetivos do grupo, no que descreve Furcan nos seus relatos. Na universidade, o objetivo seria estudar, mas no mundo, o objetivo é de louvar a Deus. Furcan assume para si uma postura de exemplo, nas suas palavras, “de espelho”. Muitas coisas que ele fazia em Guiné-Bissau continua a fazer no Ceará, pela figura de líder que representa.

Há certas questões que você nem se fosse, não tem conhecimento, deve deixar de fazer. Por exemplo, chegaram em um espaço, dançar como se fosse... para nós muçulmanos a dança é proibida. Ainda bem chegando como se fosse uma pessoa bêbado, dançando. Eu ainda nunca fiz isso. Até no encontro, por exemplo, na história de fato que foi feito no Cariri, chegamos de lá, as pessoas começaram a dançar. Eu fiquei mesmo parado. Depois, mais tarde, começaram: “Oi, Imam, Imam, Imam”!! Eu disse: “Não! Há uma coisa que nós devemos adotar hoje em dia”. Eu sou, por exemplo, o espelho, vou tentar ser espelho. Há coisas que não vou fazer jamais, porque também conta a responsabilidade que eu tenho aqui. (Furcan).

Furcan é escritor, o que o coloca, uma vez mais, em uma posição de confronto com a religião. Ele escreve romances, a partir de uma visão de mundo que aspira para si, sobre as questões que lhe tocam. No passado, ele conta, escrevia músicas, mas se sentia responsabilizado, embora não fosse ele quem cantasse a música, se achava responsável pelo que outra pessoa fazia. A influência do ambiente foi colocada como relevante, no desvio das práticas.

O grupo é sentido pelos membros como uma união e como um símbolo de resistência, frente às dificuldades apresentadas no processo de liminaridade. Outro fator que também contribuiu para o estabelecimento do grupo foi o contato que tiveram com uma mussala em Fortaleza, cujo grupo religioso reúne uma diversidade de nacionalidades, fazendo com que se identifiquem por se encontrarem entre imigrantes: todos fora de seus países de origem.

Sobre isto, Zaia (2010, p. 95) afirma que, em situação de migrações, “para superar ou diminuir a sensação de ruptura, todos os indivíduos utilizam de estratégias de adaptação, ou seja,

buscam superar dissonâncias cognitivas e afetivas causadas pela imigração.”

O tempo e a desconstrução da figura de terrorista foi uma das conquistas narradas por Ambiya no processo do estabelecimento da comunidade. Após quatro anos de reuniões, a população não-muçulmana, na concepção do sujeito, está ‘reconhecendo aquilo como uma religião de verdade’, igual a deles, mas de um jeito diferente de cultivar.

Embora não seja, ele próprio, muito apegado à religião, todos os membros de sua família o são. A dificuldade surgiu, primeiramente, pelo fato das pessoas não terem ciência da própria terminologia. Mais uma motivação para os encontros, já que muitos deles não moram com outros muçulmanos, o que poderia ocasionar o distanciamento dos pilares da religião. Os encontros, mesmo que de mês em mês, funcionam como a manutenção da fé e para não ‘correrem o risco de se perderem da religião’. Daí surgem as comparações das práticas:

É muito difícil, porque, nós conhecemos algumas pessoas que lá em Bissau, eram mais próximos né? Aí tem essa questão muito de família né? E de aproximação com a comunidade mesmo, você tá ali, você sabendo que então, todo mundo aqui é muçulmano. Chega a sua hora de reza e aí todo mundo vai. É diferente quando você está em um ambiente onde ninguém vai te lembrar, e aí tentamos né esse encontro, mas só que nem todo mundo também vai, nem todo mundo agora se chegava aqui muçulmano e agora não fica mais frequentando como antes. (Ambiya)

Esta distância é notada a partir de alguns comportamentos, como, por exemplo, o consumo de bebidas alcóolicas e outras práticas que são consideradas ilícitas pela religião.

As transformações discursivas são notadas na evolução das narrativas. No primeiro momento, as pessoas não-muçulmanas questionavam sobre que ‘diabos era aquela religião’. Depois da aproximação, convivência e observação as interações se tornaram menos chocantes, mas não menos conflituosas, pois se seguiu o fato de as pessoas não praticantes buscarem conhecer mais sobre aquele ‘outro diferente e passaram a questionar para tentarem entender: ‘Como é vosso Deus?’. Mas antes desta conquista, desta desconstrução, houve episódios de muitos conflitos:

Uma vez eu lembro que nós convidamos o pessoal lá da igreja, da mesquita de Fortaleza pra fazer uma visita aqui, eles vieram porque eles sempre usam aquelas roupas árabes, deixa barba né, e tem aquele lenço deles que eles botam na cabeça né? Que parece árabe mesmo né o vestimento dos árabes, andamos com eles aí na praça de Redenção meu irmão, aquilo causou um tumulto mesmo. Eram em todas as redes sociais, todo canto falava que os terroristas estão em Acarape e esses africanos vieram é pra acabar com gente mesmo. Estão andando com terroristas aqui. Então todo mundo ficou esperando, e aí esperaram e esperaram, nada aconteceu. (Ambyia)

Para as práticas e orações, eles escolhem ‘a casa de uma pessoa que é um pouco discreta’. A não compreensão de ritos e crenças africanas plurais e o próprio preconceito e inferiorização das práticas sagradas afro-brasileiras geram uma leitura superficial e intolerante quanto à crença dos muçulmanos.

Considerações

No Ceará, os africanos guineenses, ao afirmarem a identidade muçulmana estabelecem um jogo de negociações, a nível simbólico, que passa pelo lado subjetivo de se mostrarem, ou não, como praticantes da religião. Então, o ser muçulmano é aquele que se afirma enquanto tal, ou apenas aquele que pratica?

O que definiria a identificação como muçulmano envolve uma questão bem mais complexa, que não pode ser analisada apenas pela disposição de seguir a religião, mas diz respeito também aos desvios, que são relevantes para a percepção dos sujeitos, enquanto aqueles que elaboram um modo de vida e, além disto, são capazes de compreender e refletir acerca de suas práticas.

Enquanto alguns narraram que conseguem cumprir pilares importantes da religião, como a disciplina para a prática das cinco orações diárias e o respeito ao jejum de Ramadã, outros expressaram as dificuldades para seguir as obrigações. Esta discrepância é percebida por se tratarem de individualidades que estão inseridas em situações de conflito e tentativa de unicidade.

No grupo desta pesquisa, ainda que cada sujeito tenha sua própria trajetória de vida, em comum, possuem alguns pontos. Primeiramente, a religião e, intrinsecamente, uma família que os direcionou na religião. Em segundo lugar, as experiências na escola que eles chamam ‘de branco’ ou de ‘portugueses’ e a escola corânica. E, finalmente, o fato de estudarem na mesma instituição de nível superior.

Os rastros de trajetória se cruzam, mas o objetivo deste estudo não envolveu encontrar uma unicidade e harmonia, mas perceber como os sujeitos elaboram as narrativas das suas práticas

religiosas. E, justamente na divergência do discurso sobre as práticas, que foi possível compreender a complexidade dos relatos. A inobservância dos preceitos religiosos encontra sua justificativa no distanciamento do país de origem e na influência que sofrem da cultura do meio em que estão.

Ao relatarem que os familiares distantes elaboram uma visão do Brasil como um local da ‘perdição’ e do ‘desvio’ permite compreender a força que a construção midiática tem para mediar a imagem que se tem do “outro”, ainda que numa perspectiva tão distante.

Referências

BARBOSA, Francirosy Campos. *Performances Islâmicas em São Paulo: entre arabescos, luas e tâmaras*. São Paulo: Edições Terceira Via, 2017.

BARBOSA, Francirosy Campos. Pesquisadoras performers: suas etnografias e metodologias. p. 215/216. In: BARBOSA, Francirosy Campos. (Org.) *Olhares Femininos sobre o Islã: etnografias, metodologias e imagens*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BERGER, Peter Ludwig. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulos, 1985.

BISSIO, Beatriz. *O mundo falava árabe: A civilização árabe islâmica clássica através das obras de Ibn Khaldun e Ibn Battuta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GEERTZ, Clifford. *Observando o Islã: o desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. *A Oralidade dos velhos na Polifonia urbana*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 2003.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na História Oral. A Pesquisa como um experimento em igualdade. *Traduções*. São Paulo. 14. Fev 1997.

A LÍRICA DE SUSANA BACA: UMA VOZ AFROPERUANA

Ana Paula dos Santos Claudino de Macena (UEPB/PPGLI)¹

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)²

La historia que hoy les cuento...

*La historia que hoy les cuento
De mis ancestros
Negros africanos esclavizados
Trabajaron mucho la tierra del amo
Con los andinos se juntaron
Huancainos, huancavelicanos
Negros de chincha
Huancainos, huancavelicanos
Negros africanos
SUSANA BACA*

Com o intuito de realizar um breve recorte da contemporânea poética musicada da cantora, compositora, professora e pesquisadora peruana, Susana Baca, objetivamos por em discussão como sua lírica busca dar voz a uma identidade cultural – ainda estigmatizada em seu contexto



1 Mestranda do Programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: <ppaulamacena@hotmail.com>.

2 Professora Dra. do Programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: <rosildaalvesuepb@yahoo.com.br>.

natal – afro-peruana que sobrevive através das tradições orais na cultura popular.

Por meio de uma longa e cuidadosa pesquisa, visivelmente sensível e contextual, Baca desenvolveu um trabalho, em especial interpretado musicalmente, fruto de anos de coleta na região costeira do Peru. Junto ao seu marido, o sociólogo Ricardo Pereira, Susana escreveu dois livros como resultado dessa investigação: o primeiro *Del Fuego y del Alma*, publicado em 1992 – y que também dá nome a um álbum de canções –, y *El Amargo Camino de la Caña Dulce*, trabalho escrito, até então, mais recente, publicado em 2015.

Assim, considerando essa trajetória, entendemos que propor uma análise sobre a poética de Susana Baca, poderia representar a oportunidade – necessariamente incansável – de por em perspectiva a presente cultura afro-peruana que, somada a diversos outros aspectos, nos faz entender um contínuo de aproximações e semelhanças de uma afro-americanidade que carrega consigo a diversidade (e o peso) de uma herança sociocultural ancestral.

De España nos llegó el cristo y también el patrón

Como citado brevemente antes, a população afrodescendente de Peru, basicamente se concentra na região costeira do país. Essa particularidade se dá como resultado do processo de escravidão praticado pelo europeu para explorar as terras do continente americano, durante a corrida imperialista. Inclusive, aqui se faz importante ressaltar que, nesse contexto, apesar de a Espanha ser uma das principais potencias imperialistas e “detentora” da

maior parte dos territórios do continente americano, esse era um dos poucos países europeus que não dispunha de possessões coloniais no território africano. (COLINO MONROY, 2001, p.122) E para o império espanhol, isso vem a significar a impossibilidade de alcançar diretamente os “recursos humanos”, a mão de obra escrava – e necessária – que a África representava: “[...] o índio escravizado reluta ainda, recalcitra, não chega a produzir a contento do colono, e este, que tem notícia do magnífico proveito que o português soube tirar do negro africano nas ilhas, faz importar negros”. (BOMFIM, 2008, p.65). Consequentemente, acaba por conformar-se um circuito de tráfico negreiro, controlado alternadamente por Portugal, Holanda e Inglaterra, que inclusive já exploravam o cultivo de açúcar, tabaco, algodão, entre outros, na América: “[...] a África se constitui, assim, numa fonte de copiosos recursos para o reino. [...] Alimentados pelo trabalho escravo, os colonos se desenvolvem tanto, floresce de tal forma a colônia, que outros são tentados a ir explorá-la”. (BOMFIM, 2008, p.65). No seguinte fragmento da canção *Caras Lindas* poderemos notar uma clara referencia a um contexto de trabalho árduo relacionado ao cultivo de cana de açúcar:

Las caras lindas
De mi gente negra
Son un desfile
De melaza en flor
[...]

Las caras lindas
De mi raza prieta
Tienen de llanto
De pena y dolor
Son las verdades

Que la vida reta
Pero que llevan
Dentro mucho amor

Somos la melaza que ríe
Somos la melaza que llora
Somos la melaza que ama

(SUSANA BACA, 1997)

O sentir-se ‘melaza’ (melaço – matéria prima obtida a partir da cana de açúcar para o fabrico de outros derivados), como discorre a narrativa lírica, nos permite entrever como se vivia exclusivamente o cultivo e trabalho açucareiro, pois transparece aqui um sentir. Entretanto, é interessante notar como esse eu-lírico tenta mostrar que esse ‘melaço’, apesar de tudo, ainda é humano: “somos o melaço que ri, somos o melaço que chora, somos o melaço que ama...”.

Retomando a contextualização histórica, é interessante apontar que o Peru foi “descoberto” e conquistado por Francisco Pizarro, apenas por volta de 1530, ou seja, anos mais tarde que outros territórios colonizados na região das Antilhas e da América central. (CAIRATI, 2011, p. 122) Ou seja, seria dizer que as primeiras comunidades negras que são levadas para o Peru já poderiam ser consideradas como os primeiros afrodescendentes americanos:

La mayoría de los africanos que llegaron al Perú eran evidentemente descendientes de los primeros esclavos, es decir negros criollos, nacidos en América, desembarcados en los varios puertos de Lima o en el puerto del Callao.⁵ Lucía Charún-Illescas, en su obra Malambo (2001), nos ofrece una muestra de todas

las etnias de las distintas regiones africanas que se encontraron y se mezclaron en el Perú: Carabalí, procedentes de la región del Calabar, al suroeste de Nigeria, Lucumí, de etnia yoruba, Mandinga, procedentes de la zona entre Senegal y el Golfo de Benin, Mina, hombres de la región acerca de la Costa de Oro y el área conocido como Costa de los esclavos, Congos y Mondongos, etnias de Congo. Cada uno con su propia identidad, con sus propias tradiciones y creencias, sus peculiaridades físicas y actitudes. (CAIRATI, 2011, p. 122).

Esses negros escravizados levados ao Peru, inicialmente seriam utilizados para o trabalho nas minas, cujas condições inumanas de trabalho eram extremamente precárias e degradantes. Entretanto, a região das serras andinas impossibilitava a reprodução desses escravos, uma vez que se configurava como um esforço exclusivo para homens selecionados pela sua força física e suposta resistência ao trabalho mineiro. Dessa maneira, acaba por mostrar-se mais escassa a presença afro nessas regiões, apesar de ainda assim ser possível encontrar indícios que remetem à presença africana nas danças e representações culturais dos povos indígenas da serra peruana. (CAIRATI, 2011, p. 123) Assim, essa mão de obra acabou sendo redirecionada para a agricultura das fazendas e as mulheres para o serviço doméstico das famílias espanholas. No excerto da canção *El Mayoral*, que interpreta Baca, ficam claras

as referencias ao contexto de exploração extrema que representa o trabalho no campo:

Qué dolor siento en mi pecho
Cuando está de madrugá

[...]

El mayoral con su reto
No no' deja descansar
A las cuatro e' la mañana
Cuando el sol se va asoma'

[...]

¡Ay! Mayoral, ¡ay! Mayoral
Saca tu machete Cipriano
Afila tu lampa José

(SUSANA BACA, 2000)

A letra transparece um eu lírico que está apenado, já de madrugada, pois entende que às quatro da manhã, quando comece a assomar-se o sol, o *mayoral* (responsável por vistoriar o serviço escravo) já não permitiria o descanso. Assim, todos precisam buscar seu *machete e lampa*, ferramentas próprias para a agricultura, para começar a jornada de trabalho.

Naturalmente, essas comunidades afrodescendentes que passavam a incorporar – e a multiplicar-se – a sociedade peruana conformavam uma margem social inferiorizada. E com o passar dos anos, mesmo sendo numerosa, essa população sofre sucessivos intentos de *destribalização*, ou seja, medidas que os obrigavam a uma perda de identidade, tais como a proibição de usar seus nomes africanos, cultos religiosos ou mesmo falar publicamente sua língua materna. Outro excerto musicado que nos apresenta

um claro recorte ilustrador seria a canção *De España nos Llegó el Cristo*, onde poderemos divisar como a cultura espanhola se impõe:

De España nos llegó Cristo
Pero también el patrón
El patrón igual que a Cristo
Al negro,..... Crucificó
Sobre la mar de mi sangre

Un toro bravo llegó
Embistiendo llegó el toro
Llegó bailando minué
Llegó meneando los cuernos
Dos cuernos más grandes que él.

Con sangre de cuatro siglos
Forjé una bandera roja
Y a mi modo la toreé
El toro que fuera dueño
De mi tierra y de mi piel
Supo que panal robado
Da llanto en lugar de miel
[...]

(SUSANA BACA, 1991)

Brada esse homem europeu sobre outra religião, que deve ser considerada como a única e verdadeira forma de fé. Buscam ainda sensibilizar esse público negro, escravizado, falando sobre um cristo que em nome de seu amor pela humanidade se entrega a uma crucificação. O eu-lírico negro logo entende que, contraditoriamente, o espanhol tenta fazer o mesmo com ele, crucificando-o: “Da Espanha veio-nos o Cristo, mas também o patrão”. E apesar da cortesia dos modos espanhóis, da graça com a qual bailavam o *minué* – dança típica das cortes espanholas – diante o negro, conduziam-se como um truculento touro que “com seus chifres maiores que ele” investia

sem compaixão. Contudo, apesar da superioridade em força, esse touro encontra também resistência, pois o negro forja para si uma bandeira vermelha, de guerra, fazendo-lhe entender que “o touro que fosse dono de minha terra e de minha pele saberia que colmeia roubada produz pranto no lugar de mel”.

Considerando essas circunstâncias, muitos escravos escapavam das fazendas ou casas de seus amos para refugiarem-se sob a proteção natural dos montes:

Este fenómeno sociocultural es conocido como cimarronaje. El esclavo que o quería conformarse con la vida de trabajo e injusticia, totalmente sumiso a la voluntad de sus compradores, obligado a una conversión forzada a una religión desconocida y a la pérdida de su patrimonio cultural se huía, se hacía cimarrón. En el monte se reproducían la organización social, costumbres e ideologías originarias, o mejor dicho, se mantenía la identidad cultural de las comunidades étnicas. Los cimarrones sobrevivían gracias a pequeños huertos familiares y a la cría de animales domésticos, pero fundamentalmente se sustentaban robando en las haciendas cercanas o gracias a la ayuda de esclavos aliados que trabajaban en las plantaciones. Estas pequeñas comunidades escondidas de cimarrones eran llamadas palenques, término antillano que significa “lugar inaccesible”. (CAIRATI, 2011, p. 124-125)

Um traço peculiar desses palenques era o basilar uso de instrumentos de percussão. Esses serviam tanto como parte dos seus cultos religiosos e manifestações culturais, como mecanismo de comunicação entre outros palenques. Logo, entendendo o vínculo que existia entre esses espaços de resistência e o uso de

percussões – seja por seu caráter religioso ou para a comunicação codificada –, o uso de tambores passa a ser considerado delito e seu uso perseguido e penalizado. Entretanto, obviamente, seu uso resistiu ao padrão e ao tempo, como mostra a letra da música *Yana Runa*:

Si es que el negro no trabaja
Es porque no le da la gana
Si el andino no trabaja
Es porque no le da la gana

[...]

El huayno empezó
Cajita, cajón, quijada

(SUSANA BACA, 2011)

O que nos permite destacar como a percussão e as vozes *acapella* se configuram como as formas mais características da música afro-peruana. Cabaças, queixadas de burro, caixas de diversos tamanhos ou tambores rústicos convertiam-se em instrumentos apropriados. E as vozes recitavam sob a forma de cantos as tradições, mensagens, aventuras e desventuras que porventura sentiam a necessidade de transmitir. O que nos leva a uma reflexão teórica sobre essa antiga relação aqui ainda mais pertinente: música e literatura.

Somos betún amable de clara poesía que tienen su ritmo

*[...] podemos esquecer as
palavras ou uma melodia,
mas isso não significa que esqueçamos*

a mudança que provocaram em nós.

WALTER HOWARD

Mesmo não sendo esse o viés pretendido, entendemos ser mais que apropriado relembrar a importância da estreita, e primitiva, relação que se estabelece entre a música e a literatura já desde a Antiga Grécia, com sua arte melopéica, como define Ezra Pound (2006). Será esse lembrete, inclusive, que nos permitirá sinalizar como a literatura encontra na música um veículo especial – e extremamente eficaz – capaz de reter a volatilidade da tradição oral. Edward Said, na obra *Paralelos e Paradoxos* (2003) faz o seguinte comentário sobre o alcance da música: “[...] A música tem um lugar especial. Como diz Nietzsche em *A Origem Da Tragédia*, a música é, potencialmente, a forma de arte mais acessível, porque [...] causa uma impressão mais forte e envolvente que as outras artes”. (BARENBOIN; SAID, 2003, p. 40).

Já Assis (2007), em um excerto de seu artigo *Literatura e Música*, propõe um breve panorama dessa intrínseca relação, afirmando:

O estudo dessas relações passa a constituir uma disciplina, que Steven Paul Scher, pesquisador da área, denomina *Melopoética* - do grego melos (canto) + poética. Esta conceituação supõe a existência de um passado quase lendário, quando Música, Literatura e Dança integrariam uma única atividade, anterior à própria definição de arte. Na origem dessa relação, muitas composições que hoje são definidas como literárias eram vinculadas à música: as baladas (líricas ou narrativas), as barcarolas, as canções trovadorescas em seus diferentes tipos, as odes, madrigais, as cantigas, as pastorelas, os rondós etc. Desvinculadas

posteriormente, Música e Literatura apresentam-se como artes distintas. Mas continuam a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes épocas e culturas. As duas formas artísticas têm como base material a sonoridade e essa ligação ainda é comprovada com o uso de vocábulos antes pertencentes somente a um tipo de expressão [...]. (ASSIS, 2007, p. 03)

Assim, entender esse processo de interdependência artística e histórica, além de permitir a transmissão e difusão de tradições para as comunidades afro que as produzem – especificamente –, também nos alcança desde a nossa contemporaneidade, permitindo-nos ter ciência de outros discursos – silenciados pelo discurso oficial da história – e oferecendo subsídios possíveis para propor interpretações sobre o que nos relatam essas canções.

Logo, objetivando esse direcionamento, podemos afirmar que os relatos/poemas musicados e interpretados por Susana Baca se constituem como um importante subsídio para entendermos, por exemplo, contexto, conjunturas sociais, condições de vida e, sobretudo, fragmentos do *sentir* do eu-lírico narrador que, como nos faz lembrar o teórico linguista Fiorin (2007), articula as ideias do seu tempo e do contexto social que vive:

Nenhum texto é uma peça isolada, nem a manifestação de uma individualidade de quem o produziu. De uma forma ou de outra, constrói-se um texto para através dele, marcar uma posição ou participar de um debate de escala mais ampla que está sendo travado na sociedade (FIORIN, 2007, p. 13).

Por conseguinte, tomando por base o cenário afro-peruano, ao qual se refere a lírica de Baca, perceberemos, inclusive, toda

uma representação comunitária sob uma rede de significados, idiossincrasia e construções da identidade social.

Para melhor ilustrar esse argumento, analisemos o que versa a música Belén Cochambre:

Allí falleció Belén.

Se murió Belén Cochambre, ese negro ha mueito, bien,
bien mueito de hambre.

[...]

Abandona a su dolor
Ya belén murió
Muerto, muerto está
Ni muerto acaba su penar

No, no hay libertad.

He cocorico kayenka
Kayenka senceboroko
Que no se acaba esta pena
La muerte está con nosotros

[...]

Esta muerto
Se murió todito
Nacume curico

[...]

(SUSANA BACA, 1991)

A narrativa lírica inicia com um breve relato sobre alguém (um escravo negro) de nome Belén Cochambre que acaba de falecer fraco pela fome. Esteve abandonado até seu triste fim, em um lugar onde não há liberdade para ele ou para seus iguais e a morte e a pena os acompanham de perto. Podemos afirmar que Belén Cochambre vive a sina e as condições sub-humanas de praticamente todos os escravos que trabalhavam com fome, sob

intensos maus tratos e aviltados de todas as maneiras possíveis. Inclusive, para ilustrar as diversas formas de violência sofrida, vale destacar um sutil detalhe posto na música: o nome do escravo que, provavelmente, foi escolhido pelos donos espanhóis: Belén Cochambre. *Cochambre* se traduz da língua espanhola para a portuguesa como capa de sujeira gordurosa, pegajosa intensa. Algo imprestável, muito sujo e/ou estragado. Escolher para um escravo a alcunha de Belén Cochambre significava não apenas taxar, ressaltar um estado físico de degradação, como também impor a humilhação de carregar tal nome e fazer-se identificar por ele, assimilando tal identidade. Tal prática apenas transparece a tentativa de subalternização do povo negro escravizado nas mais diversas e possíveis instâncias sociais. A escravidão como uma marca visível na pele.

Cuando llegó el toro bravo, forjé una bandera roja y a mi modo la torié

Para reunir o compilado de narrativas/poemas musicalizados que compõem sua obra discográfica, como citado anteriormente, Baca buscou realizar um minucioso levantamento e coleta das tradições orais cantadas que ainda permeavam o imaginário popular dos povos da costa peruana. Objetivando ser o mais fiel possível, a cantora recorreu espaços culturais, associações, povoados e entrevistou a várias pessoas que pudessem aportar alguma canção popular tradicional, lendas, contos, dados históricos ou mesmo relatos familiares/comunitários que viessem a contribuir com seu trabalho. “Quería ver dónde estaban los negros, qué están

haciendo, son mis semejantes, quería conocerlos. panameño *La Estrella de Panamá*, em 2016.

Entre outras motivações, Susana Baca ressalta a importância do direito ao discurso desses povos silenciados. As obras coletadas basicamente foram transcritas com o cuidado de manter todas as marcas de oralidade e expressões idiomáticas das línguas africanas que se misturam nas estrofes em língua espanhola, como será possível perceber em outro fragmento da canção *Belén Cochambre*:

He cocorico kayenka
Kayenka
Senceboroko
Que no se acaba esta pena
La muerte está
Con nosotros

(SUSANA BACA, 1991)

E essa perspectiva do projeto de Susana Baca, se alinha com o que nos propõe Antonio Candido (1988) ao discorrer sobre a importância do direito à literatura:

[...] dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza”; o segundo é por seu aspecto de desmascaramento social e denúncia, pelo fato de “focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 1988, p. 186).

Já a intelectual indiana Chakravort Spivak consegue ser ainda mais específica ao tratar sobre tema. Apesar de possuir como principal referente o contexto indiano, ela propõe reflexões que nos permite estabelecer pontos de intersecção com a

sociedade afro-peruana ao tratar da *violência epistêmica*: “[...] a alteração, negação e em casos extremos como as colonizações, extinção dos significados da vida cotidiana, jurídica e simbólica de indivíduos e grupos.” (SPIVAK, 2010, p. 47) Spivak aponta que, primeiramente, para tratar com discursos subalternizados pelas instâncias de autoridade predominante, não poderemos cair no tendente paralogismo que nos leva a apenas categorizar, de modo monolítico, as categorias marginais. Antes, é preciso que se observem particularidades e instabilidades que, em geral, deduzem a individualidade do ser. Mesmo porque, algo diferente disso, seria uma forma de manutenção da marginalidade. Antes, é preciso dar voz ao subalternizado para que ele mesmo possa relatar sua versão dos fatos (SPIVAK, 2010).

A lírica de Baca demonstra uma preocupação ética com as vozes subalternizadas que povoam suas canções. Mesmo que, ainda como aponta Spivak (2010), na maioria dos casos, o subalternizado não possa diretamente enunciar-se, notamos que a forma como Susana Baca trata a informação cultural angariada, busca “mesmo que de maneira desconcertante, tentar fazer falar o texto de outrem, em um constante processo de adiamentos, aproximações e, sobretudo, negociações.” (SPIVAK, 2010, p.09).

Na *Copla de los Poetas Analfabetos*, por exemplo, Baca musicou a voz de um suposto sujeito analfabeto, despojado da erudição comumente atribuída e exigida aos poetas, mas que,

mesmo sob essas circunstâncias, esse eu-lírico ganha voz sob a forma de uma estrutura poética, a copla:

Yo no conozco la “O”,
Dicen que es redondita
Mi madre tan pobrecita
Que a mí no me la enseñó
Las letras se van al diablo
Porque escribir yo no se
Pero cuando les hablo
Todas se ponen de pie.

(SUSANA BACA, 2015)

Ele não sabe de letras, de leituras. Sua mãe tampouco pode mudar seu futuro, pois, ao ser tão pobre, provavelmente menos que ele sabia. Entretanto, por mais que as letras, para esse eu-lírico sejam tão fugidias, ele entende que, por meio da oralidade, por meio da *sua* oralidade, da sua maneira particular de expressar-se, para ele, as letras se põem de pé.

Dessa forma, esse compromisso ético do intelectual ao tratar a riqueza e a diversidade dos tantos mundos socioculturais – que se sub fracionam ao infinito –, oxalá, possam permitir que, como considera Edward Said (1995), possamos dar um passo em direção à possibilidade de um futuro aberto às vozes dessa diversidade afrodescendente. Isso porque para o teórico, ainda não poderemos tratar de futuro sem antes revisitar o passado e assim poder interpretar o presente.

Verdades que la vida reta

Tomar como objeto de reflexão essas produções musicais, sob as luzes de uma análise crítico-literária contextual, significa

possibilitar por em relevo aspectos que discutem como a tradição oral – muito marcante em diversas sociedades africanas e em povos originários da América Latina – ainda atua como um veículo difusor de culturas privadas do direito ao discurso ativo ou mesmo de minorias que, em geral, não registravam por meio da escrita seus discursos, por serem herdeiros de uma oralidade ancestral.

Susana Baca, além de interpretar e compor canções e musicar obras literárias é pesquisadora da música e das tradições orais afro-peruanas, buscando por meio de um sensível afã, destacar sempre a precoce consciência que lhe sobreveio, a respeito de sua condição de mulher negra, latina e minoria em seu país.

Sua lírica então se converte em uma maneira de assumir a autoria e mesmo denunciar esse inferiorizado legado aos descendentes afro-peruanos. E, sob contexto, a voz de Baca, com suas canções, é consoante com uma realidade comum à todas as regiões povoadas pelas nações afro da América Latina: uma marginalidade que ultrapassa o social e, mesmo nos dias de hoje, também discursivamente ainda persiste em calar e relativizar os papéis de agente cultural do negro na sociedade latino-americana.

Referencias

BACA, Susana. Susana Baca, el Rostro de los Peruanos. Panamá: 2016. *La Estrella de Panamá*, Panamá, 19 mai. 2016. Entrevista concedida a María del Pila Méndez.

BARENBOIM, Daniel, SAID, Edward. *Paralelos e paradoxos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BOMFIM, Manuel. *A América Latina: os Males de Origem*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988.
- CAIRATI, Elisa. *AfroPerú: tras las huellas de la negritud en el Perú*. In: *Otras Modernidades Milão*, nº06, nov. 2011. p. 121-138.
- COLINO MONROY, P. *El encuentro de tres mundos: Historia y Cultura*, nº 24, Lima, 2001. pp. 165-168.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- FIORIN, José Luís; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2007.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ENSINO DE LITERATURA AFRICANA E AFRO- BRASILEIRA NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO INTEGRAL

Profa. Dra. Ana Santana Souza (UFRN/CE/DPEC)

Introdução

Este texto é a sistematização da minha apresentação na mesa redonda “Literatura e Ensino”, no IV Congresso Griots. A reflexão problematiza o ensino de literatura na perspectiva da educação integral, com ênfase no ensino de literaturas africana e afro-brasileira.

O tema foi abordado em um contexto de tempos estranhos, em que políticos de viés conservador se organizaram para defender instrumentos de controle do que deve ou não ser ensinado na escola. Dessa forma, a disputa pelo controle do currículo ficou ainda mais exacerbada. Há quem defenda restringi-lo ao que é de mera utilidade prática; há quem não aceite qualquer reformulação que altere a própria prática; há, ainda, os que defendem um currículo integrado, que atente para as diversas dimensões do sujeito, incluindo suas relações para além da escola.

O currículo integrado se coaduna com a concepção de formação humana integral. Nenhum ensino deveria desconsiderar que o sujeito humano é multidimensional e que, portanto, sua

formação deve atentar para todas as suas dimensões: cultural, tecnológica, política, estética, afetiva etc. Por outro lado, uma única área do conhecimento ou mesmo o conjunto da escola não alcança todas as dimensões do humano. Por isso, a escola necessita promover práticas pedagógicas na direção da intersectorialidade e da multirreferencialidade. Esse caminho possibilita uma formação menos restritiva e mais crítica, necessária à construção de uma sociedade justa, inclusiva e igualitária.

Essa discussão será desenvolvida nas páginas que se seguem retomando a proposta de educação integral que vinha sendo discutida nas escolas por meio do Programa Mais Educação, a partir das diretrizes do Ministério da Educação - MEC, difundidas em 2009. A escolha desse recorte se deve ao fato de que depois dele não houve nenhum direcionamento por parte do MEC que ampliasse a proposta de modo a torná-la mais adequada a formação humana integral. A reflexão teórica que apresento está relacionada com a prática, a partir de duas experiências de ensino de literatura africana e afro-brasileira, desenvolvidas em contextos de formação continuada e ensino na educação básica. A primeira experiência é resultado de um trabalho final do curso de especialização “História e cultura afro-brasileira e africana”. O curso foi promovido pelo Comitê Gestor Institucional de Formação Inicial e Continuada de Profissionais do Magistério da Educação Básica – COMFOR, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. A monografia *Nordeste, Cabo Verde e o conflito da seca: uma proposta para o ensino de literatura baseada em Vidas Secas e Chiquinho*, é de autoria de Maria Aparecida de Souza Guilherme e foi defendida em 2016. A segunda experiência diz respeito ao projeto *Literatura afro-brasileira: (re)descobrimo nossa identidade*, desenvolvido no

âmbito da Biblioteca da Escola Estadual Berilo Wanderley, pela professora Marliane Costa, cujos resultados foram apresentados em 2018.

A prática não está dissociada da formação docente, por isso, finalizando a reflexão, o último tópico encerra o texto com uma rápida pincelada sobre a formação do professor.

Da educação integral

A concepção de educação integral pressupõe a omnilateralidade, isto é, o desenvolvimento do ser humano em todas as suas potencialidades. Entretanto, não há um modelo de homem integral a ser alcançado ou de ação educacional integral. O que há é a compreensão de que educação integral envolve complexidades de ordem epistemológica, política e pedagógica que caracterizam o presente. (GABRIEL; CAVALIERI, 2012, p. 292). A reflexão sobre educação integral requer a revisão de alguns conceitos que a envolvem. Entre eles, estão a multidimensionalidade, a multirreferencialidade e a intersetorialidade. Tais conceitos estão na base da proposta de educação integral implementada pelo Programa Mais Educação de 2009, cujas orientações estão organizadas em três cadernos (BRASIL, 2009a, 2009b, 2009c). Discutirei os três conceitos em costura com outros que a eles podem ser relacionados.

Educação integral não é um conceito que se limita à escola de tempo integral, equipara-se à formação humana integral. Isso significa que não basta que o aluno fique mais tempo na escola. É mais que isso. A centralidade da educação integral é o aluno em suas diversas dimensões: cognitiva, física, afetiva, cultural, sexual,

estética, profissional, política, entre outras. Essa compreensão aponta para a necessidade do ensino de literatura, pois a literatura alcança dimensões do humano que dizem respeito à maneira

[...] de ver o próximo e si mesmo, [...] de atribuir valor às coisas pequenas ou grandes, [...] de encontrar as proporções da vida, e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, a maneira de pensar e de não pensar nela, e outras coisas necessárias e difíceis, como a rudeza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor. (COMPAGNON, 2009, p. 45)

A literatura não pode faltar numa educação que pense o sujeito como multidimensional. Entre as diferentes dimensões do aluno, está a capacidade de imaginar. A imaginação pode levar a empatia e ao conhecimento de coisas que as próprias experiências não proporcionariam. As artes de um modo geral e a literatura, mais especificamente, ampliam a percepção do mundo ao redor. Porém, a literatura não se basta, não basta ao sujeito humano, cuja multidimensionalidade se articula com múltiplas referências, o que significa dizer que o ensino deve ir além das referências dadas pelas disciplinas. Por outro lado, é importante ressaltar que a multirreferencialidade não é uma soma de referências, uma estrutura homogênea e acabada. Ao contrário, a multirreferencialidade é plural, heterogênea, incompleta.

Na abordagem multirreferencial assume-se que todo conhecimento humano é relativo, parcial e incompleto. É impossível se esgotar o conhecimento sobre o que quer que seja. A prática pedirá sempre novas articulações imprevisíveis a qualquer esquema de integração a priori, posto que as possibilidades de construção de novas significações são inesgotáveis.

As articulações para responder a determinado problema serão feitas a depender de cada contexto ou situação e dos sujeitos aí envolvidos. (BURNHAM; FAGUNDES, 2001, p. 52)

Para as autoras, essas características contribuem com a construção de novas relações entre os saberes, o que tem sido demandado por críticas aos currículos escolares. Mas em que sentido os currículos podem ser impactados pela multirreferencialidade? Para responder a essa questão, é necessário passar antes por uma definição de currículo. Não pretendo aprofundar a discussão, mas, de qualquer modo, é importante destacar a percepção que ancora a reflexão aqui desenvolvida: o currículo não é neutro e nem desinteressado. Se ele é uma seleção do que deve ser ensinado e aprendido na escola, essa seleção ocorre em meio a relações de poder. Por essa razão, o currículo é engendrado em meio a negociações, pois diferentes visões dos mais variados setores da sociedade, umas mais tradicionais, outras mais progressistas, disputam a condução dos processos educacionais. Portanto, serão as forças mais organizadas ou as que detêm o poder que indicarão se o caminho que será tomado será mais ou menos inclusivo. Desse modo, são essas forças que definem a extensão das referências que embasarão a formação, se serão limitadas às disciplinas ou se irão além delas.

A visão que sedimenta a discussão neste texto ultrapassa a mera distribuição de conteúdos em disciplinas. A segmentação não se aplica à concepção de currículo na perspectiva da formação humana integral. Por isso, o currículo que tomo para discutir como aquele que é impactado pela multirreferencialidade é o currículo intertranscultural, proposto por Padilha (2012), como fundamento

da educação integral. Dentre suas características, o autor aponta aquela que talvez seja “o maior diferencial em relação a outras abordagens curriculares” (p. 201). O autor refere-se aos pontos de partida, que não são as disciplinas, as áreas do conhecimento ou as ciências:

Os seus pontos de partida [do currículo intertranscultural] são as pessoas, os coletivos humanos e as relações que eles estabelecem entre si e com o mundo em que vivem. Portanto, quando falamos de currículo intertranscultural, iniciamos o trabalho pelo reconhecimento das histórias de vida, das culturas e das identidades, semelhanças e diferenças culturais entre as pessoas. (PADILHA, 2012, p. 201)

Não partir da disciplinaridade não significa, entretanto, descartá-la. A organização em disciplinas é uma realidade escolar, portanto, não pode ser pensada fora dela. Por isso, outra característica do currículo intertranscultural proposto por Padilha (2012) é a valorização do trabalho interdisciplinar, desde que a ação seja emancipadora, o que se coaduna com o reconhecimento das histórias de vida, das culturas e das identidades.

O currículo intertranscultural parte do humano, mas não se limita a ele. Padilha se refere a “um currículo da escola que trabalhe com e para além da multirreferencialidade humana” (p.201). O autor fala em processos educacionais que promovam a inclusão social e humana, mas que pautem as diferentes formas e manifestações de vida do planeta. Nesse sentido, a educação beberá em distintas fontes sem desprezar os conhecimentos subjetivos, difíceis de serem observados como científicos e, por isso,

esquecidos pela ciência moderna, pela academia e pelas escolas. (PADILHA, 2012).

Para o autor, a educação acontece em todos os espaços em que vivemos e convivemos. Por essa razão, ele defende a “valorização das várias manifestações do conhecimento, do sentir e do saber da humanidade, acumulado e por vir” (PADILHA, 2012, p. 202). Ainda de acordo com o autor, a compreensão de um currículo desse tipo pode ser primordial para a viabilização da educação integral que, segundo ele, não acontece somente em tempos e espaços fixos; ao contrário, promove a mobilidade e a ampliação dos espaços da comunidade com potencial educacional.

Trata-se de articularmos saberes a partir de projetos integrados e integradores, de ações e parcerias intergeracionais, interterritoriais, , intersetoriais e interculturais que, transcendendo os espaços educacionais escolares e não escolares, ganham a comunidade, o bairro, a cidade, articulando e socializando as suas experiências com outros municípios, estados e países. (PADILHA, 2012, p. 204)

O currículo intertranscultural, portanto, multirreferencializado, prevê a participação de diferentes gerações, territórios e culturas. Esse currículo não se realiza em estruturas setorializadas, pois estas tratam o sujeito de forma fragmentada, isoladamente, sem atentar para a inter-relação dos problemas. O contrário seria a intersetorialidade que é

a articulação de saberes e experiências no planejamento, realizações e avaliação de ações, com o objetivo de alcançar resultados integrados em situações complexas, visando um efeito sinérgico no desenvolvimento social. Visa promover um

impacto positivo nas condições de vida da população, num movimento de reversão da exclusão social (JUNQUEIRA; INOJOSA; KOMATSU, 1997 apud BATISTA, 2015, p. 42)

A intersetorialidade convoca a sociedade para uma atuação conjunta com vistas a um melhor atendimento dos sujeitos humanos. Ela deve ser construída já na criação das políticas públicas, como forma de enfrentamento dos problemas, levando em consideração os diversos agentes que podem contribuir com as soluções.

Nessa direção, o Programa Mais Educação, criado em 2009 para promover a educação integral trazia, em sua gênese, a intersetorialidade. Para orientar as ações, o Ministério da Educação lançou três cadernos, em que foram explícitas as diretrizes do Programa. No primeiro caderno, já no subtítulo, “Gestão intersetorial no território”, é possível identificar o compromisso com a intersetorialidade. Como afirma o documento,

trata-se de uma articulação entre os Ministérios da Educação, da Cultura, do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, do Esporte, da Ciência e Tecnologia, do Meio-Ambiente, da Secretaria Nacional da Juventude da Presidência da República com o objetivo de efetivar a educação integral de crianças, adolescentes e jovens. (BRASIL, 2009a, p. 24).

O que o Programa proporcionou foi o entendimento de que há um potencial educativo nos diversos setores e esses setores têm, em comum, o bem estar das crianças, adolescentes e jovens que precisam ser pensados e atendidos nas suas diversas dimensões,

ou por outra, na sua integralidade. Portanto, as políticas públicas surtirão maior efeito se pensadas e desenvolvidas em conjunto.

O Programa difundiu a convicção de que existem capacidades instaladas nos territórios e elas devem ser convocadas para uma intervenção em que seja possível uma sinergia entre iniciativas de diversas instâncias: federais, estaduais, municipais, governamentais e da sociedade civil (BRASIL, 2009a). Uma dessas capacidades seria a “disposição de diversos atores para negociação, pactuação e implementação da educação integral”. Ao ser pensada a proposta do Mais Educação, o contexto político era bastante favorável e as correlações de forças não estavam induzidas por concepções excludentes. Dez anos depois, essa negociação, certamente, traria implicações para um currículo em que haveria a prevalência da visão tradicional, pretensamente “neutra”, de focalização da profissionalização em detrimento de uma formação propedêutica em que a literatura teria maior espaço.

Diante do exposto, como pensar a educação no contexto atual? Contexto esse em que, de um lado, há os avanços proporcionados pela proposta inicial do Mais Educação, que instalou a discussão sobre educação integral; do outro lado, há os recuos promovidos pelas forças tradicionais que delineiam um retrocesso na educação em propostas como a Escola sem Partido, que não cessa de assombrar a prática docente com a criminalização da ação do professor. A intersetorialidade fortaleceria as práticas pedagógicas ou as limitaria? Os setores da sociedade veriam na abertura para o trabalho intersetorial uma oportunidade de fortalecer as ações docentes em prol da formação humana integral ou veriam nessa abertura uma oportunidade de conduzir o processo, submetendo

os professores aos seus entendimentos sobre o que deve ou não ser ensinado na escola?

É sabido que a literatura é campo fértil para as discussões que questionam padrões sociais estabelecidos. Mas, como ensinar Literatura, numa perspectiva da educação integral, atenta a multirreferencialidade e a intersetorialidade em um contexto de proibições? Isso só o tempo dirá. Por enquanto, embora seja evidente que a implementação da educação integral e suas formas de realização é uma decisão que está acima do professor isoladamente, cabe a este introduzir, nas práticas cotidianas, ações que promovam experiências de interação. Mais adiante, serão revisitadas algumas propostas que podem servir de inspiração para se pensar em novas possibilidades de leitura literária.

Do ensino de literatura

Embora não se baste e nem baste à formação integral, a literatura, em si mesma, é multirreferencial. Não há como descartar as diferentes vozes, as diferentes referências que ocupam o texto literário. O autor e sua história de vida, sua época, as culturas que o formam e que ambientam seus personagens, os lugares onde sua obra é traduzida, as mídias que adaptam as histórias e os contextos de tradução são algumas das referências acessadas por ocasião da leitura de uma obra literária. Para significar, a obra convoca também a história de vida do leitor, sua época, enfim, a cultura que o cerca. Por isso é que a literatura é complexa, heterogênea e mutável (COMPAGNON, 2001), não se define por conceitos fixos, depende dos espaços, tempos e sujeitos que a produzem e a recebem. Nesse sentido, a literatura favorece a

multirreferencialidade proposta pela formação humana integral. Mas, o modo como as atividades de leitura são encaminhadas pode ampliar ou restringir as diferentes referências que constituem a obra.

Quero discutir algumas possibilidades práticas sobre o ensino da leitura literária, mas antes preciso abordar um conceito de leitura que atravessa a discussão. Não pretendo aprofundar o tema, mas apenas deixar claro do que estou falando quando falo de leitura. O conceito de leitura que abordo é leitura como presença e como experiência. Em outro texto (SOUZA, 2018), com base em Gumbrecht (2010), explico o que seria a produção de presença na leitura e, com base em Larrosa (2011), o que seria a leitura como experiência. Pela produção de presença, o leitor estabelece uma relação amorosa com o objeto livro. É algo como acontece com a menina protagonista do conto *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector. A garota esperava ansiosa para receber um livro que havia pedido de empréstimo a uma coleguinha. Ao recebê-lo estabelece uma relação com o volume que podemos usá-la como exemplo da produção de presença:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. (LISPECTOR, 1998, p. 7).

É importante destacar que a relação da menina com o livro é anterior a interpretação do que está escrito; não é, necessariamente, o resultado da produção de sentido, é para além disso. É possível identificar essa reação entre as crianças quando se iniciam na leitura. Não é raro ela abraçar o livro, folheá-lo, tocá-lo, sentir nele uma companhia, um brinquedo. Essa relação é abandonada com o tempo, mas talvez deva ser melhor observada pelo professor na adolescência e juventude. A produção de presença nessa fase é transferida para outros objetos como roupas, celular, tênis. Porém, somente enquanto esses objetos são novidade. O sentimento provocado pela presença se estende à posteridade quando ganha significado para além do consumo, a exemplo de um perfume ou de uma música que marcou um relacionamento.

É aí que entra a experiência, que não significa qualquer coisa experimentada, mas aquilo “que me passa”, isto é, que me atravessa, que me transforma. A leitura como experiência ultrapassa a compreensão do texto (LARROSA, 2011), pois não basta interpretar e estabelecer sentido para o texto, é preciso que ele transforme o leitor. Explicando melhor:

Ler e compreender não significa necessariamente experiência, pois isso só ocorre se houver uma transformação no leitor. Conhecer não implica necessariamente transformação. Qualquer um pode acumular conhecimento e ainda assim continuar sentindo do mesmo modo. Se não nos afeta, a leitura apenas passa, mas não nos passa. É preciso que haja uma interação entre o sujeito e o texto, de modo que ocorra uma formação (ou de-formação ou trans-formação). (SOUZA, 2018, p. 240)

A leitura que transforma é a leitura que nos atravessa, que nos passa. A leitura como experiência é favorecida pela produção de presença. Possibilitar que o aluno produza presença é um caminho para a experiência, para aquilo que transforma o sujeito, que permanece na memória como importante. Mas como equacionar tudo isso no ensino de literatura? Exemplos de algumas práticas podem ajudar. O primeiro resulta de um trabalho final do curso “História e cultura afro-brasileira e africana”, ofertado pela UFRN, no Centro de Ensino Superior do Seridó - CERES. O curso foi financiado pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão – SECADI e realizado pelo COMFOR/UFRN, dentro das políticas de afirmação do Governo Federal e de interiorização da UFRN.

A monografia *Nordeste, Cabo Verde e o conflito da seca: uma proposta para o ensino de literatura baseada em Vidas Secas e Chiquinho*, de autoria de Maria Aparecida de Souza Guilherme, sob minha orientação, apresentou uma proposta de ensino de literatura africana (GUILHERME, 2016) explorando relações com a literatura brasileira. Durante a realização do trabalho, a região Seridó, onde residiam os professores em formação, passava por uma grande seca e essa realidade motivou a proposta que, em resumo, consistia na leitura comparativa entre as obras *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Chiquinho*, do caboverdiano Baltazar Lopes. A primeira lançada em 1938 e a segunda em 1986. O propósito era, a partir da realidade do aluno, introduzir a leitura de uma obra brasileira e de uma de um país africano, Cabo Verde, em que se identifica a questão da seca. Esse caminho tornaria possível o encaminhamento de uma leitura interdisciplinar e multirreferencial, com a participação de, pelos menos, professores de

História e Geografia. Com isso, seria possível a descolonização do currículo (GOMES, 2012), no sentido de apresentar uma visão afirmativa do povo negro e também do nordestino, uma vez que os próprios autores das obras são oriundos de contextos adversos pelas condições climáticas e sociais. Por outro lado, a própria história de Chiquinho, apresenta um trajeto diferente do enredo de *Vidas Secas*, pois se os personagens de ambas as obras precisaram sair do seu lugar devido à seca, o personagem Chiquinho, pelo menos pode estudar.

Nessa proposta, ocorre a possibilidade de agregar outras obras, como a poesia do caboverdiano Jorge Barbosa e dos brasileiros Patativa do Assaré e João Cabral de Melo Neto, os romances de Rachel de Queiroz e José Lins do Rêgo, entre outros. Além da literatura, outras referências artísticas podem ser associadas à leitura, como a música de Luís Gonzaga e Marinês, o cinema de Nelson Pereira dos Santos, sempre com encaminhamentos para o aluno perceber outras relações com Cabo Verde, como os aspectos histórico-geográficos e culturais dos dois países. Nessa direção, é possível abordar como a literatura brasileira foi importante para os escritores de Cabo Verde, que, a exemplo dos brasileiros, se distanciaram dos modelos europeus. Também cabe entrevistas com os mais velhos que possam contar histórias da seca que vivenciaram, matérias antigas de revistas, reportagens de televisão sobre a temática. Cabe ainda comparar como a população, antes e na atualidade, enfrentou a seca, ação que induz a verificação das políticas públicas para minimizar os efeitos da estiagem, tanto no passado, como na contemporaneidade.

A abordagem multirreferencial é quase uma imposição, mas a intersetorialidade também pode ser explorada. Evidentemente, a

intersectorialidade é uma proposta que envolve as diferentes políticas públicas, devendo se constituir desde a origem da elaboração dessas políticas. Assim o tema da seca deve ser enfrentado pelo conjunto das políticas e envolver também a educação. Entretanto, caso a escola não esteja envolvida com outros setores numa proposta intersectorial, porque a própria Secretaria de Educação e outras não tenham criado mecanismos para isso, é possível realizar parcerias, ainda que momentâneas. É o que veremos na experiência apresentada a seguir.

O projeto *Literatura afro-brasileira: (re)descobrimos nossa identidade* foi desenvolvido na disciplina de Língua Portuguesa intitulado, no âmbito da Biblioteca da Escola Estadual Berilo Wanderley. Os resultados foram apresentados à comunidade escolar no mês de setembro de 2018, no II Circuito de Aprendizagem da escola, cujo tema geral era “Cultura brasileira : nuances de um país continental” e o subtema de Língua Portuguesa: “Literatura Afro-brasileira - (re)descobrimos nossa identidade”. A coordenadora do projeto, Marliane Costa, também apresentou os resultados na sala de aula de Estágio Supervisionado do Curso de Letras, na UFRN, quando tive conhecimento da ação, e no IV Congresso Griots.

O projeto foi desenvolvido pela leitura de obras selecionadas na biblioteca, tendo sido incluído o bate-papo com um escritor convidado. As obras indicadas foram: *Quando me descobri negra* (Bianca Santana /memórias); *Tudo nela brilha e queima* (Ryane Leão/poesia); *Negra Onawale* (Drika Duarte/poesia); *Quarto de despejo* (Carolina Maria de Jesus/ diário) e *Para educar crianças feministas* (Chimamanda Adichie/ manifesto). Além da leitura das obras, interlocuções com escritores e pesquisadores de literatura afro, uma ação que merece destaque foi no campo da

intersectorialidade. A professora orientou a produção de documentários envolvendo outros setores da sociedade, mas falarei aqui de um que está diretamente relacionado com o projeto. Trata-se do documentário “Beleza sustentável”, realizado no salão de Beleza de Nalva Melo, situado no bairro da Ribeira em Natal/RN. As gravações mostram o contexto geográfico e cultural em que o salão está inserido. Para quem não sabe, o salão desenvolve atividades que vão além das específicas de um salão de beleza. Lá acontecem atividades culturais como lançamentos de livros e outras. No que diz respeito a cabelos, a cabeleireira desenvolve os cuidados da transição dos cabelos afros, isto é, da passagem dos cabelos quimicamente alisados para os cacheados naturalmente. Foi esse aspecto que o grupo de alunas abordou no documentário. Segundo a coordenadora do projeto, as atividades desenvolvidas promoveram a consciência afirmativa do ser da mulher negra, sua beleza, sua arte, promovendo até mudanças de comportamento, do modo como as meninas passaram a se enxergar e, conforme relatos da professora, algumas adotando a transição dos lisos para os cacheados. Um projeto que trilhou o caminho da afirmação, valorizando a mulher, especialmente, a mulher negra, gerando transformações no modo de ser e de agir. Nesse sentido, a leitura é experiência (LARROSA, 2011)

Os dois exemplos são propostas simples e, certamente, não são únicas, muitas outras ações ocorrem nas escolas, mas não são disseminadas, difundidas. Escolhi estas porque, entre as que tive mais acesso, foram as que me pareceram que melhor poderiam ilustrar os conceitos multirreferencialidade e intersectorialidade. Em ambas as propostas, a literatura afro é introduzida no sentido da formação humana integral, pois não se limita às referências

das disciplinas, explora a história de vida dos alunos, a cultura em que eles estão inseridos. Além disso, não apenas a dimensão cognitiva é explorada, mas também as relações com o corpo e com a ancestralidade.

Da formação do professor: notas para encerrar

É evidente que a proposta de educação integral considera a multirreferencialidade como caminho para uma prática plural e heterogênea em que se insere os contextos culturais dos alunos. Para tanto, a formação do professor deve ser também multirreferencial, de modo que os saberes disciplinares não neguem os saberes da prática, das interações culturais e sociais, incluindo as cibernéticas, entre outras.

Quanto aos saberes literários, não há mais como limitar a formação ao cânone estabelecido e nem apenas às referências puramente livrescas. É preciso conectar o texto escrito a outros objetos culturais, sejam eles música, cinema, dança, teatro, quadrinhos, grafites, histórias de vida etc. O conhecimento literário não se faz cercado-se apenas de livros, muito menos apenas de livros canônicos, consagrados porque ganham visibilidade devido à publicação nos grandes centros. A formação do professor leitor, do professor de literatura em especial, há de ser também multirreferencial, caso contrário ele continuará apenas seguindo os manuais.

Tudo isso é pertinente, mas o contexto em que vivemos hoje no Brasil não parece favorável a uma formação adequada ao trabalho com a educação integral. A perspectiva atual limita-se

a ampliação do tempo escolar apenas para os chamados reforços ou participação em atividades de artes, dança, esporte, mas sem compromisso com a formação crítica e cidadã. Se antes a formação empreendida pela SECADI possibilitou que muitos professores acessassem conteúdos sobre a cultura africana e afro-brasileira, de forma a promover atitudes afirmativas na escola, hoje não há mais a garantia de que o MEC dará continuidade a essa política de formação docente. Os cortes na educação e os posicionamentos públicos do presidente eleito Jair Bolsonaro indicam que não haverá investimento na formação com fins inclusivos. O que fazer neste cenário, ainda mais sabendo que o professor precisa trabalhar em diversas escolas para completar a renda que é defasada no país? Formação continuada por iniciativa própria, custeada por recursos privados, retirados do já minguado salário, é inviável. Uma saída é a organização em grupos de estudo com a ajuda de professores universitários por meio de projetos de extensão. Parece quase uma ilusão acreditar que isso poderá ocorrer de fato, mas ou é isso ou é nada.

Aos professores foi atribuída a pecha de doutrinador, sem que eles fizessem de sua cátedra um espaço para induzir os alunos a seguirem essa ou aquela corrente de pensamento. De fato, não é essa a prática docente, mas, certamente, deve ser a de promover a reflexão crítica na sala de aula e isso, provavelmente, não foi feito, ou o foi timidamente. Caso contrário, isto é, caso o professor tivesse investido na formação integral, incluindo a dimensão política, o que não significa partidarismo, talvez hoje recebesse maior apoio da sociedade, pois teria formado humanos para pensar na coletividade. O que vemos é a desvalorização da carreira docente, não somente pelo salário, mas pela própria opinião pública que

comprou o discurso autoritário dos vencedores de que o professor é o inimigo, é ele quem planta a divisão entre pessoas de classes, cores e gêneros diferentes.

Ao corpo docente, foram atribuídas todas as culpas; cabe-lhe defender-se. E a melhor defesa é a resistência e esta, por sua vez, é mais bem sucedida pelo caminho da própria educação. Agora mais que nunca, a escola precisa de docentes e alunos bem formados. Para tanto, é indispensável uma formação continuada na perspectiva emancipatória e inclusiva, a favor de um currículo intertranscultural, a favor da vida no planeta.

Referências

BATISTA, KÁTIA G. S. **A estratégia da intersetorialidade como mecanismo de articulação nas ações de saúde e assistência social no município de cajazeiras-pb**. 2015. 133f. Dissertação (programa de pós-graduação em serviço social) universidade federal da paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/7792/2/arquivototal.pdf>. Acesso em 17 nov 2018.

BRASIL. **Programa Mais Educação: gestão intersetorial no território**. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2009. (Série Mais Educação). Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cader_maiseducacao.pdf. Acesso em 15 nov 2018.

BRASIL. **Educação integral** : texto referência para o debate nacional. - Brasília : Mec, Secad, 2009. (Série Mais Educação) Disponível em: portal.mec.gov.br/dmdocuments/cadfinal_educ_integral.pdf. Acesso em 15 nov 2018.

BRASIL. **Rede de saberes Mais Educação**: pressupostos para projetos pedagógicos de educação integral : caderno para professores e diretores

de escolas. – 1. ed. – Brasília: Ministério da Educação, 2009. (Série Mais Educação)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BURNHAM, Teresinha F.; FAGUNDES, Norma C. Transdisciplinaridade, Multirreferencialidade e Currículo. **Revista da FAGED**, nº 05, p. 39 a 55, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1386/1/2013.pdf>. Acesso em 18 nov 2018.

GABRIEL, Carmem T.; CAVALIERE, Ana M. Educação integral e currículo integrado. In: MOLL, J. ..[et al.]. **Caminhos da educação integral no Brasil: direito a outros tempos e espaços educativos.** Porto Alegre: Penso, 2012. p. 277 – 294.

GOMES, Nilma Lino. Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos: **Currículo sem Fronteira**, UFMG, v. 12, n. 1, p.98-109, Jan/Abri 2012.

LARROSA, J. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/2444/1898>. Acesso em 15 de julho de 2018.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

GUILHERME, Maria A. de S. **Nordeste, Cabo Verde e o conflito da seca: uma proposta para o ensino de literatura baseada em Vidas Secas e Chiquinho.** 2016. 26f.(Especialização) – Centro de Ensino Superior do Seridó-CERES/UFRN, Currais Novos, 2016. Disponível em: <https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/2300/3/Artigo-Maria-Aparecida-de-Souza-Guilherme.pdf>. Acesso em: 02 set 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

PADILHA, Paulo R. Educação integral e currículo intertranscultural. In: MOLL, Jaqueline... [et al]. **Caminhos da educação integral no Brasil**: direitos a outros tempos e espaços educativos. Porto Alegre: Penso, 2012. p. 189-206

SOUZA, Ana S. Literatura no Ensino Médio: uma proposta de leitura como presença e experiência. In: BARBOSA, Tatyana M. N.; NORONHA, Claudianny A. (org.) **Leituras e escritas**: olhares plurais para múltiplas cenas educativas. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2018. (Coleção Contar: Linguagens e Educação Básica). p. 225-250.

NEGR@ SIM, NEGR@ SOU: HISTÓRIA, ARTE E ESTÉTICA NA VALORIZAÇÃO DA NEGRITUDE NO AMBIENTE ESCOLAR

Ma. Andreza de Oliveira Andrade (UERN)¹

Profa. Esp. Kelly Cristine Cordeiro (SEE/ UFRN)²

Uma reflexão inicial

No império dos sentidos, marca indelével da contemporaneidade, o sentido do olhar é um dos mais significativos. Não por acaso, os debates sobre a fluidez das novas formas de representação e novos regimes de visibilidade têm sido colocados no centro de uma política global contemporânea, fundamentada na indissociabilidade entre política e representação. O que nos coloca diante de inúmeros questionamentos e reflexões sobre os diversos pontos de vista a partir dos quais olhamos o mundo e constituímos nossa autoimagem, nos impondo a problematização das imagens com as quais nos identificamos, as que nos mobilizam, quais imagens aprendemos a amar (hooks, 2019).



1 andrezauern@gmail.com

2 kellycristine@ufrn.edu.br

O olhar e as formas de ver não são de nenhum modo atos independentes em si mesmos nem exclusivamente individuais são, ao contrário, orientados por inúmeros marcadores históricos e sociais, por práticas culturais e sensibilidades que por elas engendradas.

Histórias, culturas, memórias, identidades, representações, relações de poder: estes são mais que conceitos semânticos, são elemento que tocam nossas vidas e mobilizam padrões, afetam diretamente a constituição de nossas subjetividades e nossa forma de olhar tocadas por inúmeras práticas discursivas, que por sua vez engendram nossas sensibilidades.

O disciplinamento do olhar está a serviço de um projeto de colonialidade que vem se perpetuando ao longo dos últimos quinhentos anos, fundamentado na questão racial e no estabelecimento de hierarquias entre os seres humanos.

O termo colonialidade está diretamente entrelaçado ao projeto do colonialismos, mas eles não devem ser tomados como sinônimos um do outro: assim, podemos dizer que colonialismo se referente a elementos geopolíticos ligados à formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo no contexto da modernidade pode ser entendido a partir das especificidades da colonização do mundo pelos impérios ocidentais desde a “descoberta” do Novo Mundo; já colonialidade pode ser entendida como uma lógica global que leva a desumanização e que sobrevive até mesmo na ausência de colônias geopolíticas (Torres, 2018).

Essa dimensão colonial se estende pelos territórios, pela vida das pessoas e pela forma como os saberes são produzidos. A articulação das formas do ser, do poder e do saber que são sistematicamente produzidas pela modernidade/colonialidade, tem na

educação um espaço/forma de desenvolvimento de um projeto de sociedade que se pretende civilizatória e se projeta como elemento intrínseco ao sujeito moderno-racional-civilizado. “Colonialidade, por isso, inclui a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade” (Torres, 2018, p. 42).

Nesse sentido, lançamos mão de uma perspectiva que considera a existência do que podemos chamar de intertextualidade de práticas discursivas entrecruzadas nas práticas e discursos educacionais que ainda se fundamentam em padrões sociais amalgamados num determinado modelo de sujeito e sociedade que sofre influências de um processo histórico em que a população negra foi, ao longo do tempo, colocada em condição de subalternidade e que, no caso do Brasil, se escamoteia sob o mito da democracia racial. Isto, é claro, não deixa ter reflexo nas práticas discursivas que povoam o sistema educacional em nosso país e que se fazem presente no cotidiano de professores/as e alunos/as através de muitos elementos, dentre eles a forma como somos ensinados a perceber nossas identidades socioculturais.

Seguindo essas inquietações, partimos do debate racial problematizar enunciados e elementos discursivos que são acionados em torno da imagem do povo negro no Brasil, de forma a ponderar sobre a forma como as relações estabelecidas no âmbito da educação, especialmente na escola, agenciam modelos e práticas culturais que, em última instância, (re)produzem o racismo estrutural que faz da escola muitas vezes um espaço pouco acolhedor para alunos/as e professores/as negros.

Nesse cenário, o campo das representações segue sendo um espaço em disputa e de disputa, claramente perceptível quando

olhamos atentamente para as representações da negritude e das pessoas negras na contemporaneidade, atadas a modelos sociais hegemônicos de ver, de pensar e de ser que impedem que as pessoas negras se olhem, se imaginem e se descrevam a partir de perspectivas verdadeiramente libertadoras que estejam desatreladas do olhar colonizado que as subalterniza e lhes é extremamente excludente (hooks, 2019).

O Brasil é um país no qual os traços da colonialidade se apresentam de modo muito enfáticos, sustentados pelo projeto capitalista de sociedade que trabalha em função da manutenção de inúmeras desigualdades sociais. E em função disso, nossa missão como educadores/as passa necessariamente pela busca constante da decolonização da sociedade e de nossas vidas, de modo geral e da educação de modo específico, visto que a decolonialidade é um processo político e social fundamentado na luta por uma redefinição interna que transcende o ato de resistir a dominação das instituições, mas incentiva à resistência também à dominação que se inscreve nos nossos corpos, nas nossas mentes, na nossa forma de sentir e claro, de olhar: para nós e para outrem. Por isso, este é um processo que nos convoca a constantemente a olhar pelo retrovisor da história, para recordar o passado, especialmente enquanto criamos estratégias de imaginar e construir o futuro.

Precisamos problematizar os elementos que constituem nossa dinâmica social. Por exemplo: refletir como, me pleno século 21, o ano era 2018, nosso país elegeu um presidente cuja plataforma política se assenta sobre princípios claramente fascistas e, portanto, racistas, misóginos, LGBTQfóbicos e extremamente repressores. Sobre isto, podemos dizer que um candidato não é só um candidato, ele representa uma corrente de pensamento com o

qual uma parcela significativa da população se identifica. E no nosso caso, o fato de uma imensa parcela da população identificar-se com tais princípios depõem contra nós como conjunto social e expõe feridas coloniais que fazem de nós uma sociedade racista, patriarcal, misógina, LGBTQfóbica e excludente sob vários aspectos. Ao mesmo tempo que diz para nós, educadoras e educadores, que precisamos mais do que nunca está na linha de frente e debater tais questões, transformar nossa prática de ensino, fazer das nossas pesquisas instrumentos de mobilização social. Ainda que no momento nos falte instrumentos conceituais que nos ajude a compreender o fenômeno político e social que fez com que fosse possível a eleição de um candidato sobre tais alicerces, precisamos nos manter vigilantes ante tais elementos, para não incorreremos no risco de naturalizar a manutenção de uma sociedade extremamente racista e excludente como é a nossa atualmente.

A complexidade desses elementos nos colocam diante de uma miríade de possibilidades para debate e reflexão que certamente escapa aos limites deste texto que tem apenas a singela intenção de apresentar algumas reflexões gerais, em função das quais foram desenvolvidas ações didático pedagógicas e de extensão universitária fomentada pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, dedicadas ao enfrentamento do racismo em ambiente escolar através de ações voltadas à afirmação da negritude, por meio da valorização de elementos identitário segundo práticas educacionais que se pretenderam decoloniais, sobretudo daqueles referentes a uma estética visual revisitada e ressignificada através da articulação entre os componentes curriculares de Arte e História no Centro Educacional de Ensino Profissional Hèlio Xavier no município de Extremoz – RN.

Educação: uma questão de saber, poder e identidade

Os enunciados sobre a colonialidade e o racismo que dela deriva apontam tanto para o desejo de superação das desigualdades como para a construção de estratégias que nos permitam romper com essas fronteiras. Mas para isso precisamos entender como elas se alongam em diversas territorialidades de nossa sociedade. E quanto a isto, é importante enfatizar o quanto a educação e a produção de conhecimento são basilares para a (re)afirmação de valores sociais, práticas e representações. Por isso que são espaços constantemente em disputa e reivindicados pelos sujeitos subalternizados.

Assim, as contribuições do debate decolonial no campo da Educação se coloca a partir da possibilidade que oferecem para problematizarmos o racismo institucional no âmbito escolar e pensar práticas pedagógicas com potencialidade para superá-lo, bem como trazem “para o primeiro plano da discussão a importância da raça como dimensão estruturante do sistema mundo moderno/colonial” (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGOUEL, 2019, p. 11). Isso implica em um exercício de desnaturalização das identidades e práticas que se inscrevem em nosso cotidiano de modo intersubjetivo e através delas, acabamos por perpetuar a hierarquização entre seres humanos, na qual, uns são considerados mais humanos que outros e alguns modos de vida devem ser perseguidos como modelo e outros eliminados. Por isso, o projeto decolonial ou o chamado giro decolonial está diretamente ligado à luta política da população negra por libertação e superação do racismo no Brasil e no mundo.

Isso implica classificar a educação como uma prática, um espaço, um elemento balizador de sentidos e como tal, como um espaço e mecanismo de construção de identidades, em função das quais são estabelecidos enunciados e práticas discursivas que orientam nossa existência. Nesse sentido as reflexões feitas a partir do diálogo com a obra de Michel Foucault, nos permite suscitar algumas perguntas-chave: quais enunciados tendem a ser colocados com menor importância? Quais são destinados a serem fincados na memória coletiva e assimilados individualmente? “Que tipo de relações são estabelecidas entre os sistemas dos enunciados presentes e o corpus dos enunciados passados?” (FOUCAULT, 2010, p. 10). Quem sou eu? Quem é o outro? Esse é o princípio discursivo escamoteado nas nossas práticas culturais, sobretudo naquelas inscritas no âmbito da educação. Dentro desse princípio, conhecimento e existência são indissociáveis. Ou seja, há o “conhecimento legítimo” de uns, que se opõe aos saberes daqueles que são o “outro”, da mesma forma como a existência e a forma de existir de uns é constantemente (re)afirmada e escamoteia a negação do direito de outros à existência. Assim, “a desqualificação epistêmica se converte em instrumento privilegiado da negação ontológica” (Torres, 2007, p. 145). Ou seja, é a afirmação da existência como um ato de qualificação epistêmica.

O colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade (SANTOS; MENESES, 2010, p. 7).

Os currículos e as práticas educacionais das quais eles tratam são instrumentos de políticas identitárias (SILVA, 2004) e de uma forma ou de outra, nosso trabalho como educadoras/es orbita em torno da (re)afirmação de identidades culturais que se estabelecem em função de uma memória histórica alinhada com uma teia discursiva que nos aponta para a dinâmica da relação de poder no tocante ao lugar social a partir do qual emergem as narrativas. Isto implica assumirmos que, os lugares de sujeito que ocupamos socialmente e a forma como subjetivamos nossa importância dentro dos contextos sociais são construídas por elementos culturais diversos.

Saber, poder e identidade. É disso que se ocupa a educação e quanto a isto, chamamos a atenção para os mecanismos discursivos que são acionados para a adjetivação dos sujeitos no reconhecimento e valorização de suas identidades raciais estabelecidas para além dos elementos fisiológicos que marcam o tom da pele das pessoas, inscritas no reconhecimento da africanidade como elemento plural que fundamenta práticas culturais que a população brasileira herdou da diáspora africana e que foram se constituindo como afro-brasileiras.

O Encontro entre História e Arte

As narrativas identitárias e seus enunciados mais do que nomear fecundam realidades sociais, por isso o ato de nomear é sempre um ato político, do campo da política das identidades e das políticas das relações culturais. É em função disso que temos cada vez mais no âmbito do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte nos preocupado

em alinhar nosso trabalho de formação de professores com o que rege as Leis 10.639/03 e 11.645/08 que estabelecem diretrizes para inclusão do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nas escolas.

Para além de ações pontuais temos feito deste um debate presente em nossos componentes curriculares e especialmente em nossas ações de extensão universitária, que nos levaram ao Centro Educacional de Ensino Profissional Hélio Xavier de Vasconcelos no município de Extremoz – RN, o que rendeu uma parceria entre docentes que possibilitou a implementação de nosso projeto “A escola que se pergunta pelo outro: diálogos sobre direitos humanos”, que foi sendo desenvolvido a partir de demandas apresentadas pela escola e que faziam referência ao enfrentamento ao racismo no ambiente escolar.

Das atividades desenvolvidas que serão apresentadas a diante, nasceu o projeto cultural “Da cor de Ébano: arte, estética e valorização da beleza afro-brasileira”. Ébano é madeira nobre, resistente e se bem lustrada há de reluzir diante dos olhos dos/as expectadores/as. No projeto ébano representava um povo, uma história de resistência. Sua cor é a cor da bravura e da força, semeadas por todos os cantos do nosso país, florescendo como vida que pulsa e frutificando em belezas plurais que marcam a formação do povo brasileiro.

Um projeto estruturado em função da problematização das políticas identitárias, buscando chamar atenção para a constituição do olhar sobre os corpos negros, sobre as identidades que forjam a ideia de negritude. Assumindo o desafio de expandir o debate sobre raça, representação e representatividade, ampliando a perspectiva limitada a boas e más categorias imagéticas. Entendendo

que aquilo que vem a ser considerada uma boa imagem, em geral é forjada em reação aos estereótipos criados por pessoas brancas. Ao mesmo tempo que atualmente há uma grande dissipação de imagens estereotipadas criadas por pessoas negras. Não se trata de erguer ou fortalecer barreiras entre negros e brancos, um “nós” e um “eles”. Trata-se do ponto de vista, do lócus de enunciação do olhar, da forma de olhar, das influências que o ato de olhar sofre e que lhes condiciona. Por isso é preciso pensar a partir de qual perspectiva política são engendrados os sonhos, qual as possibilidades que são dadas aos/às crianças, jovens e adolescentes para que constituam sonhos, olhares, para que criem e ajam?

A ousadia daqueles/as que buscam pensar, sentir e desejar de forma diferente, que seguem o caminho desviante das formas convencionais de encarar a negritude e os elementos que tocam essa polissêmica identidade étnica e racial e o enfrentamento ao racismo, não está limitado à crítica ao status quo. Se inscreve também no investimento em ações capazes de transformar essas imagens, fornecendo-lhes alternativas críticas diante daquelas que precisam ser subvertidas, transformando a maneira de ver o mundo, deslocado do maniqueísmo do bom e do mau. Por isso alimentar a rebeldia da imagem, ante às paisagens sociais coloniais e racistas através de espaços de transgressão, é fundamental para criar possibilidades transformadoras, de modo que a transformação das imagens venha acompanhada da mudança de paradigmas, de perspectivas e do modo de ver (hooks, 2019).

Seguindo fios de outras análises acerca da estética negra construída e ressignificada historicamente, tentamos através de nosso trabalho na escola partir

da beleza castigada pela escravidão, passando pelo alinhamento moral oferecido pelo século XX, até chegar à pluralidade que o momento atual a concede (...) a emergência de pistas que reflitam um conceito estético atribuído ao corpo negro, bem como o modo como essas pistas vão assumindo novas verdades na dispersão do tempo histórico. O objetivo é atribuir um olhar retroativo aos enunciados atualmente produzidos, analisando-o na espessura histórica que o constitui (BRAGA, 2015. p. 23)

A necessidade aqui posta do reconhecimento de uma identidade e de sua valorização aponta para o fato de termos que lidar e superar os discursos pejorativos que orbitam em torno dela. Então, quando falamos na afirmação da negritude, o fazemos em função da desconstrução de inúmeras narrativas históricas que, ao serem apropriadas socialmente adjetivam de forma negativa o povo negro no contexto de nossa sociedade. Associando-os, dentre outras coisas, ao caráter quase que exclusivo da identidade escrava, de sujeitos secundários, desconsiderando que sua participação na construção do nosso país é fundamental.

Nessa cena, inteligência, beleza, sensibilidade, bondade, honestidade, etc, não são elementos marcantes na identidade negra. O outro lado dessa moeda é a tendência a associá-la com a malandragem, aspecto de desonestidade e fragilidade de caráter; a distorção estética de seus traços de beleza não acolhidos pelos padrões sociais dominantes; a baixa escolaridade da população negra, por exemplo, é associada a pouca inteligência e assim por diante.

Esses apontamentos primários sobre alguns enunciados que antecipam a enunciação de uma identidade negra, no sentido de

negativa – la são fortemente atrelados a aspectos estéticos inscritos na própria corporeidade dos sujeitos. Boca, nariz, cabelo, perna, peito, bunda, são elementos recorrentes quando se trata de pensar a história da beleza negra no Brasil e os discursos em torno dos quais e em função dos quais se dá uma arquitetura dos corpos eivados de elementos culturais significados e ressignificados dentro dos processos históricos, dentre os quais a mídia, a publicidade e a educação figuram como elementos privilegiados para o estabelecimento, a legitimação, manutenção e reinvenção dos anunciados e das verdades que carregam consigo (BRAGA, 2015).

Enunciados que dão conta de um padrão de beleza em função do qual o corpo negro precisa sofrer intervenções para disfarçar nariz, diminuir bochechas, retocar-se através de truques de estética e maquiagem, de forma que o corpo, notadamente o das mulheres, se enquadre ao padrão de uma estética que nega os aspectos de negritude inscritos no corpo (BRAGA, 2015. p.365). Esses discursos de negação historicamente constituídos tem como consequência, dentre outras coisas, o fato de uma parcela muito grande da população negra no Brasil ter grande dificuldade em se reconhecer neste lugar, justamente por não conseguir valorizar os traços culturais e estéticos que tocam essa identidade.

O processo de agenciamento dessas políticas identitárias abriga a concorrência de inúmeros traços de identidades, em função das quais os grupos sociais colonizados e subalternizados, como a população negra, tendem a se organizar na busca pelo estabelecimento de políticas afirmativas que levem à superação da marginalização identitária. E aqui não tratamos apenas de uma questão subjetiva ou simbólica, mas também da exclusão social

e do lugar de opressão dentro do contexto da luta de classes, que reflete objetivamente nas condições de vida das pessoas.

Em função disso, nos cabe refletir: qual o lugar da questão racial na escola? Como nossas práticas educativas mobilizam os discursos identitários para lidar com esse debate? Quais as representações construídas em função da identidade negra explicitados pelos saberes e práticas educativas?

Quem é o sujeito negro na escola? O que significa ser negra/o? Quais os signos estéticos que tocam e atravessam esse lugar de sujeito? Quais os tons, as cores e os sentidos estéticos que marcam essa identidade e que são propagados na escola e refletem nas aulas de arte e como a cultura histórica é engendrada nessas representações? Esses elementos têm norteado nossas reflexões e ações didático pedagógicas no âmbito do Departamento de História da UERN, que congrega ações de extensão, pesquisa e residência universitária, fortalecidas pela parceria que estabelecemos com as escolas da rede básica de educação, a exemplo do CEEP Hélio Xavier de Vasconcelos, junto a qual temos compartilhado ações e inquietudes acerca do enfrentamento ao racismo na escola e como isso pode estar relacionado a implementação da Lei. 10639/03 que deveria tornar o ensino de história e cultura afro-brasileira obrigatório na educação básica, neste caso específico, nos voltamos para o debate sobre cultura africana e afro-brasileira instrumentalizado a partir do ensino de Artes.

O Marco Legal: Lei 10.639/03

É preciso que se diga que essa obrigatoriedade não encerra as demandas que reivindicam uma nova postura educativa no tocante

aos elementos sobre os quais se fundamentam o discurso identitário da negritude e na forma como os saberes escolares os constituem e legitimam. São questões perpassadas pela memória histórica do povo negro no Brasil e como esta acaba sendo apropriada pelas demais disciplinas, como as artes visuais, por exemplo, que lançam mão desta memória para constituir suas próprias representações do real, as quais acabam por fornecer, por exemplo, os traços das formas e tons estéticos que marcam nossa cultura e que ao serem traduzidos no universo escolar se constituem como elementos marcantes das identidades de modo geral.

Nesse sentido, enquanto instrumento de política educacional, a Lei 10.639/03 é um marco relevante, sobretudo pela sua capacidade de incidir sobre um amplo sistema educacional e pelo seu potencial de transformação cultural, muito mais pelos desafios que estabelece do que pelo que efetivamente tem se conseguido fazer a partir dela até agora. Por isso, é preciso reconhecer a importância daquilo que propõe no tocante a alterar visões de mundo, ressignificar a memória coletiva, criticar mitos e enfrentar preconceitos.

São inúmeros os discursos que consagraram aos povos negros e indígenas um lugar de subalternidade e relevância mínima na formação da nação brasileira, cuja centralidade é dada às narrativas eurocêntricas de cunho civilizatório.

A partir da legislação em questão se propõe uma narrativa histórico-social na qual, negros e indígenas (com o complemento da Lei 11645/08) se colocam em cena na montagem do drama brasileiro, sob perspectiva que ressignifica seu papel e dá-lhes o devido estatuto enquanto agentes históricos, a começar pelo

reconhecimento de sua história num mesmo patamar daquele dado aos povos europeus.

Tanto a lei n.º 10639/2003 quanto a Lei 11.645/2008, que determina a obrigatoriedade do estudo das histórias e culturas dos povos indígenas nas escolas brasileiras, propõem novos percursos para sociedade democrática. Exigem medidas para a superação de preconceitos contra negros e indígenas, como também contra os outros marginalizados pela sociedade, entre eles, ciganos, caiçaras, carvoeiros, empobrecidos, homossexuais, idosos, deficientes. Finalmente a educação oferecida, da excelência acadêmica produzida, assim como das condições materiais, financeiras, técnicas, humanas para atingi-las (SILVA, 2010, p. 39)

Isso passa primeiro pela luta histórica do povo negro no Brasil, que nos provoca ao reconhecimento de que a materialidade da definição de raça/etnia/classe, toca as relações sociais e as pedagógicas, estruturando e intermediando o cotidiano de nossa sociedade, tanto de forma coletiva, quanto na forma como, individualmente subjetivamos nosso lugar no mundo a partir desses elementos sociais. Depois pela busca de fazer da educação uma lente que possa transformar visões de mundo em função da desconstrução e do abandono de preconceitos, por meio da promoção de conhecimentos que possam abolir a ignorância que compromete a dinâmica social e o desenvolvimento individual dos sujeitos, sobretudo daqueles identificados por outrem, como negros.

Isso só é possível a partir do estabelecimento de uma rede ampla de comprometimento com essa mudança na qual nós, profissionais da educação, nos munimos das competências epistemológicas e pedagógicas e do comprometimento social

com a superação do racismo por meio do nosso ofício, de modo que possamos fazer dele uma prática que promove experiências transformadoras dentro e fora da sala de aula, na construção de uma educação cidadã em uma escola na qual a cidadania seja tomada como um conceito amplo.

A escola enquanto espaço privilegiado para desenvolvimento de práticas educativas é também um espaço pensado em função do disciplinamento de corpos e subjetividades, em torno do qual se elegem os saberes e a forma de conhecer, visando um modelo social específico. Por isso, uma educação e uma escola alinhadas com um projeto de sociedade democrática precisam ser, antes de tudo, multiculturais; abertas a multiplicidade de vozes que emergem de lugares sociais e experiências culturais específicas, pelos quais precisam passar a legitimação de saberes, a representação de mundo e o estabelecimento de identidades e valores sociais.

Currículo e identidade: a questão da representatividade

Já que o saber é uma questão de poder e identidade, precisamos multiplicar nossa forma de saber, de modo que um número cada vez maior de pessoas se veja representado, sobretudo na forma como o saber é produzido no âmbito das nossas escolas. Sem desconsiderar o poder que ela tem para orientar nossas formas de vida e nossas visões de mundo, é preciso também perceber a escola não apenas como o espaço onde o conhecimento é produzido e transmitido de forma isenta e imparcial, mas que ela o faz a partir de padrões socioculturais específicos; legitimando e reproduzindo concepções, valores e clivagens sociais, construindo

sujeitos, seus corpos e identidades, legitimando relações de poder, hierarquias e processos de acumulação de capital simbólico e cultural (FOUCAULT, 1997)

Essa é uma questão que toca diretamente à forma como é desenvolvida a relação de ensino-aprendizagem no âmbito da escola e o papel que tem o currículo escolar como um importante mecanismo de políticas culturais como já dito anteriormente, cujo valor no processo de escolarização está para além da seletividade de seus conteúdos. Por isso não podemos perder de vista que o processo que elege os conteúdos e a forma de conhecer é marcado não apenas pelos discursos que verbaliza, mas também e fundamentalmente pelas questões que silencia. A teoria pós-crítica do currículo chama a atenção sobre “os processos pelos quais, através das relações de poder e controle, nos tornamos aquilo que somos”, demonstrando que “o currículo é uma questão de saber, identidade e poder” (SILVA, 2004, p. 147).

Na articulação entre currículo e sociedade o que temos é a sociedade brasileira ainda cultivando perspectivas a partir das quais a identidade negra sofre o impacto da desqualificação intelectual, o que na prática, gera sentimentos, posicionamentos e ações racistas, discriminatórias e indubitavelmente, muito sofrimento. Nas nossas escolas, este ainda é um traço muito marcante em torno da negritude. O que ao seu modo produz muita insegurança, motivada pela baixa estima pessoal associada ao pertencimento a um grupo marcado pela desqualificação e estereotipação das pessoas e de seu modo de vida.

Essa educação não produz apenas *corpos dóceis*, mas corpos dóceis e inseguros, que se projetam no mundo a partir de imagens retalhadas e feias de si mesmos. Disso advém inúmeros problemas

educacionais, os quais refletem no baixo nível de escolaridade da população negra. Sabemos que este não é um problema gerado apenas pela educação e escola em si, mas estas o reverberam e reproduzem no contexto de suas políticas identitárias.

Quanto a isso, cabe considerar que há vários estudos que apontam para o fato de que alunos/as negros/as enfrentam inúmeras dificuldades para se manterem nas escolas detendo o maior índice de evasão escolar (GOMES, 2007). Esta é uma questão que precisa ser encarada de frente por nós educadoras e educadores, pois o enfrentamento ao racismo passa por nossa capacidade de reconhecer o silenciamento da cultura negra na nossa sociedade como um todo e na escola de modo específico. Em função disso, os valores transmitidos pela educação se alinham à tendência de espelhar uma imagem de sociedade na qual a população negra não se enxerga, ou se enxerga sob a ótica da desvalorização cultural e da desigualdade social.

Partindo dessa perspectiva destoante e frente aos problemas causados pelo racismo no âmbito das escolas através de graves atentados aos direitos humanos e à cidadania, buscamos desenvolver ações conjuntas entre escola e Universidade a partir das atividades de arte-educação no âmbito do Centro Estadual de Ensino Profissional Hélio Xavier de Vasconcelos na cidade de Extremoz – RN.

Para estabelecer uma relação entre reflexão e prática de ensino, fizemos da pauta do multiculturalismo e do debate sobre negritude o esteio para alicerçar o cotidiano de nossas atividades didático-pedagógicas na referida escola.

Nesse sentido, procuramos alinhar a promoção de conhecimentos ao próprio exercício do saber enquanto experiência, foi

desenvolvido um trabalho por meio do componente curricular de arte através do qual foram propostas atividades com objetivo de levar os/as alunos/as a desenvolverem novas experiências quanto às suas identidades étnicas, de modo a se reconhecerem como sujeitos sociais ativos e transformadores.

Compreendendo que as práticas culturais são indissociáveis do modo de vida das comunidades e em um contexto escolar marcado por uma maioria étnica afrodescendente, que não vê de forma positiva esta identidade, nem mesmo consegue vislumbrar a prática e a perpetuação do racismo evidente em seu cotidiano, buscamos promover a valorização da negritude, de modo a sensibilizar os/as alunos/as a se reconhecerem de forma positiva como partícipes da identidade afro-brasileira. Para tanto, procuramos acionar instrumentos didáticos por meio de oficinas pedagógicas que debateram questões voltadas ao enfrentamento ao racismo, negritude, história dos povo negro no Brasil, religiosidade e cultura de modo mais amplo com especial atenção para a arte, as quais buscaram envolver os/as estudantes no debate sobre a formação sócio histórica e cultural brasileira, africanidade, diversidade étnica e racismo. Lançando mão de atividades práticas no campo das artes visuais trabalhamos com grafismo e fotografia, esta última foi o carro chefe sendo utilizada como instrumento de valorização da estética negra no ambiente escolar.

Dentre as atividades planejadas e discutidas entre a equipe do projeto e o alunado foi realizada a montagem de uma exposição fotográfica inteiramente construída por eles/elas. A exposição que tem por título *As Cores de Ébano* foi montada como culminância de uma primeira etapa de atividades voltadas à valorização da identidade afrodescendente através da discussão de elementos

históricos e culturais da identidade negra de forma a demonstrar para os/as alunos/as que reconhecer-se nesta dimensão identitária é algo extremamente positivo para suas vidas e um aspecto que precisa ser valorizado.

O trabalho teve um alcance amplo, pois além das atividades com o grupo específico ligado à disciplina eletiva ofertada dentro do currículo escolar que abrigava um universo de 40 alunos/as, foram promovidas pelo projeto, palestras e oficinas de enfrentamento ao racismo em todas as turmas da escola. Isso fez com que o público da escola como um todo tivesse acesso aos debates. Ainda que a exposição fotográfica tenha sido um trabalho artístico desenvolvido pelo grupo de 40 alunos/as da eletiva. E nela eles/elas foram os/as grandes protagonistas: foram fotógrafos/as, modelos, produtores/as, diretores/as e curadores/as da obra.

Ainda que o resultado plástico e estético da obra seja de fato admirável, consideramos que o trabalho valeu muito mais pelos elementos subjetivos que não poderiam ser quantificados aqui, pois, se inscrevem numa dimensão da valorização da autoidentidade e do reconhecimento do valor da cultura negra e da própria negritude por parte dos/as alunos/as envolvidos no projeto, que foi também selecionado por um edital cultural da Secretaria Estadual de Educação do Rio Grande Norte, financiando assim a montagem da obra.

Os resultados do projeto são notáveis, sobretudo pelo envolvimento e dedicação dos/as alunos/as de modo dinâmico e construtivo. O trabalho não se encerrou com a exposição fotográfica continua presente em nossas problematizações profissionais através da pesquisa de mestrado da professora Kelly Cordeiro, bem como no projeto de residência pedagógica desenvolvido

pelo Departamento de História da UERN. A partir dele, pudemos perceber uma considerável mudança de postura de alguns alunos e alunas frente aos debates propostos e a valorização de sua negritude. Muitos se descobriram negros/as no sentido de dar um novo sentido ao termo, resguarda-lhe um caráter de positividade e assumindo uma nova dimensão da estética pessoal e cultural, na qual os aspectos das culturas afrodescendentes se mostram presentes e valorizados.

Muitos/as já asseveram acerca da própria identidade: “Negra/o sim, negra/o sou” de modo mais espontâneo. Não se trata apenas da narrativa de outrem sobre seu lugar social, mas a construção de um discurso de autoidentificação frente à ancestralidade africana. Contudo, não perdemos de vista o horizonte que aponta para a necessidade de seguir com os enfrentamentos contra o racismo e contra toda forma de preconceito e discriminação na escola e em nossa sociedade, pois democracia e justiça social são objetivos que requerem de nós ações que promovam a ampliação de direitos sociais e a diminuição do foço social que nos divide em uma luta de classes que fornece direitos e privilégios a uns ao preço de segregação e da opressão de muitos mais.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete e GOMES, Nilma Lino (org.) **Educação e raça:** perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRAGA, Amanda Batista. **História da Beleza Negra no Brasil:** discursos, corpos e práticas. São Carlos: EdUFSCar, 2015.

CAVALLEIRO, Eliane (org.) **Racismo e anti-racismo na educação:** repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**. Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982). Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Resposta a uma questão. In: Motta, M.B. (org.) **Repensar a política**. Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 1-25. (Coleção Ditos e Escritos IV)

GOMES, Nilma Lino. **Diversidade étnico-racial no contexto brasileiro: algumas reflexões**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves da. “Estudos Afro-Basileiros: africanidades e cidadania”. In: ABRAMOWICZ, Anete e GOMES, Nilma Lino (org.) **Educação e raça: perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 43.

PALAVRAS - OLHOS DE MULHERES: VOZES – SUL LIGADAS POR “NÓS DA VIDA”

Profa. Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva (UESPI)

*Estico até à seda
O fio das palavras
As palavras são como os olhos das mulheres
Fios de pérolas ligadas pelos nós da vida.*

PAULA TAVARES (Como veias
finas na terra, 2010).

Introdução

A escrita poética de autoria feminina revela os descompassos e as aflições de quem vive marcado por cerceamentos e contínua violência. Trata-se de estéticas literárias que explicitam o engajamento fundado “[n] as relações entre o literário e o social” (Denis, 2002, p. 31) pelas quais se recupera “o papel que sociedade atribui à literatura e o papel que esta última admite aí representar” (Denis, 2002, p. 31). Perseguindo essa via reflexiva, focalizaremos o posicionamento estético e político nos poemas das autoras Cristina Rodriguez Cabral, afro-uruguaia, e Paula Tavares, angolana, através de seus manuseios com a palavra poética inscrita numa direção de contraposição aos valores hegemônicos: elitista, branco e masculino.

São poéticas que trazem em si uma ação, assumindo riscos, haja vista que se pode conferir ao conceito de representação novas nuances e perspectivas que distam de mero retrato ou esboço de uma realidade como meio de provocar arrebatamento e encanto.

A palavra poética carrega uma intenção estética e o projeto ético (Sartre apud Denis, 2002, p. 34). Segundo tal preceito, a urgência da liberdade de dizer coadunado com o compromisso social provoca questionamentos e reflexões sobre os valores dominantes no debate social e político. Dessa maneira, aquilo que por questões impositivas de poder na disputa discursiva estava obscurecido passa a ser a motivação do embate e do posicionamento das autoras.

As poéticas das mulheres que nesse artigo destacamos trazem dupla função: revelar a dinamicidade da palavra como portadora de imagens e símbolos que dizem de sua dimensão criativa do ser e, ao mesmo tempo, “traduzir” o teor político no ato de erguer a voz, perspectivada pela subjetividade interior, ressonando o ato de reverberar força em conjunto com outras vozes no combate à “falsificação de si pelo outro” (Mbembe, 2014), à espoliação, à misoginia e ao racismo. Neste sentido, as ideias propositivas de Angela Davis, na esfera política, as quais ratifica numa ação feminina de que se “erga enquanto sobe”, traduz a ideia de mobilização coletiva das mulheres para conquista e garantias de direitos.

Angela Davis, em discurso realizado em conferência, na Universidade de Chicago, em 2013, “Feminismo e abolicionismo: teorias e práticas para o século XXI”, contido no livro **A liberdade é uma luta constante** (2018), traz o exemplo de luta de Assata Shakur, mulher negra, presa injustamente e com nome incluído na lista de terrorista dos EUA. Davis nos chama atenção quanto

ao “modo como as representações das mulheres negras do envolvimento delas nas lutas revolucionárias combateram concepções ideológicas dominantes sobre as mulheres” (DAVIS, 2018, p. 92). Para a ativista afro-americana, a luta das mulheres negras, no século XXI, que diferem das lutas das mulheres brancas do século XX, quando exclui as lutas das mulheres latinas e de outras minorias étnicas no campo do discurso coberto pela categoria ‘mulher’ (DAVIS, 2018, p. 92), tem uma dimensão de discursos sobre os direitos humanos. “Os direitos das mulheres são direitos humanos’, lema que começa a surgir, em 1985, a partir da conferência em Nairóbi, no Quênia. Suas reflexões e conclusões passam pela necessidade de pensar a categoria mulher, sob uma abordagem intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero.

Segundo ela,

O feminismo envolve muito mais que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero. O feminismo deve envolver a consciência em relação ao capitalismo – quer dizer, o feminismo a que eu me associo. E há múltiplos feminismos, certo? Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colonialidades, às capacidades físicas, a mais gênero do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidades e ideologias que tendemos a examinar separadamente. Ele também nos ajudou a desenvolver estratégias epistemológicas e de organização que nos levam além das categorias “mulher” e “gênero”. As metodologias feministas nos impelem a explorar conexões que nem sempre são aparentes. [...] O feminismo insiste em métodos

de pensamento e de ação que nos encorajam a uma reflexão que une coisas que parecem ser separadas e que desagrega coisa que parecem estar naturalmente unidas. (DAVIS, 2018, p. 99).

No mundo inteiro as mulheres são alvo de violência de todos os tipos: corpórea, psíquica, social, política, que solapa a capacidade de garantia dos direitos. Historicamente, ergueram-se fortes fluxos e refluxos de movimentos reivindicatórios que colocam em xeque os mecanismos de controle e de dependência sobre os corpos femininos. Acontece que esses controles e dependência ditados pela ordem vigente estão constantemente revigorados e rearranjados para que não enfraqueçam as relações de poder de supremacia masculina e branca no controle das nações. O processo de violência se constitui de mecanismos de subjugamento que afrontam, desequilibram, degradam, embrutecer e matam as mulheres.

As poéticas de autoria feminina, a partir de um lugar do qual se enuncia deslocamento do olhar, revelam um mosaico de vozes que se engendram no emaranhado de visões aniquiladoras. Nesse contexto, as vozes e ações femininas em todas as áreas se fazem necessárias, quando expressam a função de mostrar, examinar, questionar, denunciar, reivindicar, narrar e poetizar as histórias e memórias das mulheres nas literaturas de seus países. Com efeito, evidenciamos aqui um pouco da produção poética da afro-uruguaia Cristina Rodriguez e da angolana Paula Tavares. Mulheres que têm dado grande contribuição para a literatura de seus países, a partir de suas potentes formas de poetizar cujos valores estéticos-literários, compromissos e engajamentos se amalgamam.

A afro-uruguaia Cristina Rodriguez Cabral saiu de Montevideo (Uruguai) e seguiu para os Estados Unidos. Lá buscou estudos e nova forma de construir sua vida com sua filha. Começou a publicar em suplementos culturais de jornais e em antologias. Premiada pela Casa das Américas, pela obra, atualmente concilia seu fazer literário com o trabalho como professora de literatura Afro/Latinoamericana da Universidade Central de Carolina do Norte. Quanto à intencionalidade do escritor, para ela o autor (a) deve atender às palavras e ao silêncio. A autora evidencia o seu humanismo, por isso a literatura é “uma forma de militância, de compromisso social e literário”. Não crendo em políticos e nem em politiquinhos, ela crer no poder da palavra escrita e exemplifica Cervante e Galeano com escritos que “transcendem gerações”.

Para Cristina Rodriguez Cabral, as condições das mulheres afrodescendente são universalizadas, uma vez que a sua realidade é a realidade de todas as mulheres afrodescendentes que lutam e resistem às piores condições de sobrevivência. São mulheres que enfrentam os mesmos desafios. Segundo a professora María Cristina Burgueño Marshall, da University Huntington, WV, a escrita de Cristina Cabral, passa por uma invisibilidade em seu própria país, atribuído ao racismo que se embasa na predominância do modelo cultural e epistêmico eurocêntrico. (Burgueño, 2006, p. 3 -4).

No contexto pós-ditatorial (1973 – 1985), houve, no Uruguai, grandes crises no campo político, econômico e social. Anos depois, vêm se realizado significativas ações na perspectiva de abertura para o acolhimento das vozes da “minorias” étnica afro-uruguaia. Segundo, Burgueño (2006) esses espaços têm sido abertos. Nesse processo, fortalece-se o *candomblé*, peça importante para a

“renovação cultural que se alça com a voz da poeta”. Sobre a obra de Cristina Cabral, Maria Cristina burgueño ressalta que

Uno de los aspectos importantes de la obra literaria de Rodríguez Cabral es su mensaje de resistencia frente a hechos de distinta naturaleza – política, social o cultural– en el Uruguay, tales como la dictadura, el borramiento de las raíces culturales del África, la historia escrita desde una perspectiva europeísta, y la represión y marginación impuestas sobre las mujeres. (p. 2 – 3)

No outro lado do Atlântico, na literatura angolana, a prosa e a poesia de Paula Tavares, engendrada no contexto pós-independência, apresenta aspectos que na geração anterior, dos anos 80 do século passado, não foi contemplado. As mulheres sempre estiveram presentes enquanto tema e elemento de argumentação poética, todavia havia uma ausência como sujeitos de enunciação.

Nesse contexto, na literatura angolana, conforme Nazareth Fonseca, “o corpo feminino é, assim, um *locus* indiferenciador e modelar, cujas virtudes são as que o ligam à maternidade, às ocupações ligadas ao ato de criar, de cuidar, à capacidade de amar, de forma indiferenciada, [...]” (FONSECA, 2000, p. 226). Reafirma-se, portanto, uma imagem alegórica da mulher como forma de construção do corpo da nação (FONSECA, 2000, p. 225) em um cenário em que a escrita masculina predomina.

Pode-se dizer que, em textos dessas literaturas, a figuração da terra, território, ao relacionar com imagens ligadas à mãe, ao milagre da gestação e do nascimento, recompõe a paisagem interior da identidade nacional e a pátria recupera as feições de uma grande mãe, louvada em versos [...] de Noémia de Sousa

nos quais a alegoria evidente [...], é desconstruída pela subjetividade que aflora nos [poemas] da poeta angolana Paula Tavares (FONSECA, 2000, p. 226).

No universo poético de Cristina Cabral (Uruguai) e Paula Tavares (Angola), anunciam-se vozes poéticas que, cientes da condição de violência por que passa as mulheres de seus países, apontam as obstruções, os entraves, expedindo perspectivas de empoderamento. É por essa dimensão que passamos a verificar por viés comparativo os poemas das autoras em foro.

Poemas 1 – Cristina Rodriguez Cabral **Memória e resistência**

*A las de siempre,
las pioneras
las infatigables hijas de la Noche,
Mujeres Negras
que ennoblecen la historia.
Y para aquellos hombres
que también lo hacen. Axé.*

Hombre Negro
si tan solo buscas
una mujer que caliente
tu comida y tu cama,
sigue ocultando tus bellos ojos
tras la venda blanca.
La de la lucha y los sueños
es quien te habla.
Ese es mi reino.
Soy resistencia y memoria.
Construí el camino del amo

así como el de la libertad.
Morí en la Casa Grande
igual que en la Senzala.
Dejé el ingenio y descalza
me hice cimarrona.
Sola fui comunidad, casa y gobierno
porque escasas veces estuviste allí;
Hombre Negro sin memoria,
codo a codo
espalda contra espalda,
sigues sin estar allí.
Negro,
nuestro ausente de siempre,
generación tras generación,
yo te parí,
como a tu padre
y a tus hermanos.
Yo curvé la espalda
sujetándote durante la cosecha;
sangro, lucho, resisto
y desconoces mi voz.
Ausente en tus memorias
y hallada culpable
vivo
prisionera del tiempo
y del estereotipo.
Fueron mis senos
quienes te alimentaron,
y al hijo del amo también.

Fui sangre mezclada en el barro
con látigo, humillaciones
y el estupro después.
Desde allí desplegué
al viento mis alas;
madre,
negra,
cimarrona,
Iemanjá ,
Oxum,
e Iansá a la vez.
A veces la leyenda me recuerda

pero nunca la historia,
aunque tú la escribas.

Hombre Negro
qué le hicieron a tu memoria
que desconoces mi sereno andar
bravío
por la tierra.

Hombre que buscas en mí
el retrato de una estrella de Hollywood
o de tu rubia compañera de oficina,
olvídalo;
yo soy la reina guerrera
que te hizo libre bajo las estrellas.
La que de niño te enseñó

a amar la tierra
y a usar el fusil.
Yo,
memoria perdida
que atraviesa tus ventanas;
Yo,
piel azabache y manos raídas.
Yo,
Negra;
Yo,
Mestiza
corazón tibio y desnudos pies.
Yo,
traje raído y pelo salvaje,
Yo con mis labios gruesos
te proclamé rey.
Yo,
compañera de lucha y de sueños
a quien tu ausencia y la vida
le enseñaron
le exigieron
mucho más que a calentar
tu pan
y tu almohada.

Desde allí desplegué
al viento mis alas;

(CABRAL, 2016, p. 6-10)

O canto de memória e resistência, de Cristina Cabral, logo na epígrafe, homenageia as pioneiras infatigáveis filhas da noite, mulheres e homens negros que enobrecem a história. Na primeira estrofe, eu poético demarca o lugar de enunciação do qual se

dirigir ao interlocutor, identificado como homem negro, pivô das relações de gênero circunscritas pela visão patriarcal.

O homem que serve do e ao sistema de opressão feminina é o que é convocado a pensar porque ele está cego absorvido pelos ditames da branquitude. Ele não habita o reino das que sonham e lutam, o reino do eu poético. Então, de início, percebemos o lugar e o estabelecimento das diferenças entre ambos cujo contexto poético do eu feminino deter o poder de fala que é uma fala de luta e sonhos.

Na segunda estrofe podemos perceber a expressão de sua identidade forjada na memória e na resistência, com a perspectiva de construir um caminho de libertação das amarras do escravismo e do colonialismo. A que fala é a que, mesmo morrendo na casa grande como contiguidade da senzala, tornou-se uma “cimarrona” aliada daqueles e daquelas de sua comunidade, porque sabiamente soube ocupar o seu lugar de guerreira.

As estrofes seguintes retomam a interlocução com esse homem negro sem memória, isto é, um irmão negro sob o torpor da visão alienante e colonialista. Essa assimilação rácica o faz ausente, esquecido, descomprometido com a causa negra, de forma que o eu poético se condói pela sua afasia: “sangro, lucho, resisto y desconoces mi voz.”.

Desde modo, com tal desmemoramento do sujeito que deveria ser seu aliado e companheiro de luta e sonho, o eu poético o considera “prisioneiro do seu tempo e dos estereótipos”, tal modo como a sociedade escravagista tratou e isso se reverbera até os dias atuais. A violência, os estupros, os maus tratos são reclamados de forma incisiva e contundente, revelando o processo de esgarçamento resultante da assimilação ideologia patriarcal e negação da negritude.

Cabral instala no seio poemático questões pouco discutidas quando se trata do processo de revigoração do racismo e do sexismo. Ela aponta como se processam as relações afetivas e ou familiares quando o homem negro serve como elemento que reforça subjugamentos e estereótipos femininos alimentados durante todo o processo de dominação histórico. Mas, se esse sujeito foi alimentado por mãe negra, reitera o eu enunciador, ele tem condição de modificar o seu ponto de vista e atitude, posto que ela, mulher negra, que teve sangue misturado no barro, na lama, pôde, ela mesma implantar suas asas ao vento. “Desde allí desplegué / al viento mis alas”. Nesse lastro de reprocesso da feitura de si, podemos perceber uma alusão ao arquétipo Nanã Buruquê (Orixás mais velha do panteão, o ponto de contato entre a terra e as águas, segundo a qual concebeu o universo, responsável pelo portal da vida e da morte, que limpa a mente dos espíritos desencarnados para que eles se livrem do peso do sofrimento). No poema, revigora a adesão do eu enunciador aos elementos da natureza.

Com alusão às divindades – orixás femininos – repercute no poema a visão do sagrado que o move. A que fala está envolvida pelo vento que a ergue, reverberando o mito de Iansã. Evoca Iemanjá, Oxum e Iansã, forças arquetípicas candomblecistas. Lama, húmus, água, vento são signos que presentificam esses orixás aludidos, redimensionando a força viva da palavra poética.

Reportando ao homem negro, o eu poético explica que, na sua condição de desmemoriado, alienante e assimilado no pacto de relações patriarcais e coloniais, ele jamais conhecerá a serena caminhada na terra das mulheres negras. O embranquecimento do homem, o torpor da mente eurocentrada não franqueia uma relação

de irmandade entre ambos enquanto não se igualar. Há no discurso uma desarticulação entre os dois, uma quebra de confiança e de cumplicidade, visto que o eu feminino está ciente de sua condição e do processo de alheamento do homem negro que não o permite vê-la sob a ótica do companheirismo e afetividade étnicos. Por fim, o eu poético reafirma sua identidade candomblecista, afrocentrada em sua memória e no princípio da resistência à visão hegemônica.

Poema 2 – Paula Tavares **Marcas da culpa**

As marcas da morte
Está no meu corpo
As marcas da culpa
Estão em tuas mãos.

(TAVARES, 2011, p. 143).

Poema 3 – Paula Tavares **O cercado**

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe
feito pelas tuas mãos
e os fios do teu cabelo
cortado na lua cheia
guardado do cacimba
no cesto trançado das coisas da avó
Onde está a panela do provérbio, mãe
a das três pernas
e asa partida
que me deste antes das chuvas grande

no dia do noivado
De que cor era a minha voz, mãe
quando anunciava a manhã junto à cascata
e descia devagarinho pelos dias
Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado.

(TAVARES, 2011, p. 132)

O poema 1 dimensiona o vivencial marcado de violência. No corpo de quem fala estão as marcas da morte. Os dois primeiros versos repercutem o sentimento de dor ao sentir as feridas e o peso da morte simbólica, a violência psíquica enfrentada. O paralelismo na forma dos versos responde ao fato e ao efeito que a violência causa também no corpo da violentada e do violentador. A culpa nas mãos deste diz de todo o resultado que a violência impõe no corpo da vítima.

Na quadra poemática, a tensão entre o eu - outro é anunciada na forma como seus corpos estão mencionados. Para o eu, as marcas da morte se alastra no corpo inteiro, para o outro, as marcas da culpa estão sinalizadas metonimicamente por suas mãos. Corpo de quem é vitimada pela violência aponta para o carrasco que subjuga e implanta a morte. Poema sintético, porém, carregado de alta dimensão dramática e de denúncia sobre o algoz que mostra incapacidade de conviver prezando pela igualdade de gênero.

Tanto no poema “Marcas de culpa”, de Paula Tavares, quanto em “Memória e resistência, de Cristiana Rodriguez Cabral, a violência está representada pela masculinidade tóxica que provoca, efetua e quer manter o estado de submissão feminina. Em ambos, o outro masculino vem marcado pela culpa.

O poema 3 expressa o canto memorialístico da filha para a mãe. E nesse canto, a filha se permite inquirir a mãe quanto as transmissões dos signos da tradição familiar e ancestral que prometia a ela o tempo de viver renovado. No entanto, ao procurar pelo “cinto de missangas”, pela “panela do provérbio-mãe” e sua voz anterior de esperança, o eu lírico reacende a memória da tradição que por mais que seja imprescindível para ela também lhe delegou alheamento e desencontro consigo mesmo. Parece ser preciso indagar à mãe sobre o que ficou para traz, antes do noivado, para ela mesma constatar que sobreviveu em estado de carência e que “o tempo prometido p’ra viver” ainda não foi alcançado. Então temos a poética de uma espera por algo que não materializado, que está “p’ra lá do cercado”.

O tema da vivência no cercado, como já mencionamos em outros trabalhos, é recorrente na obra de Paula Tavares. Se no poema que inicia com o verso “Desossaste-me ...”, contido no livro Ritos de Passagem (1985), havia a possibilidade de ir ao sul e saltar o cercado, semantizando-o como espaço da transição para vivenciar outras formas de ser e viver, a partir da negação de uma condição de subalternidade feminina com “corpo aceso”; no poema O cercado, tempo e espaço amalgamados traduzem o esquecimento, o alheamento, a busca pelo que foi perdido e prometido como força motriz ancestral. Com a consumação do noivado, a mulher que fala indaga a vida, o amor não encontrado, talvez, e a separação entre as mulheres de sua família que lhe davam segurança. Buscar o tempo prometido para viver condiz com buscar a força que se esvaiu e que só a mãe pode responder.

Do mesmo modo, podemos perceber as semelhanças entre essa busca do tempo prometido de viver e o movimento de

“implantar suas asas ao vento” no poema “Memória e resistência”, quando a mulher que fala se acolhe nas divindades Iemanjá, Oxum e Iansã, acima referidos. Orixás femininos que representam maternidade, a “centralidade feminina” - o poder feminino - e combate no ciclo da vida, respectivamente. Orixás Oxum e Iansã, como bem assinala Poli (2011), são aquelas que se rebelam contra o patriarcado. Em “Memória e resistência” o eu enunciador questiona, contrapõe-se ao outro e se ergue na luta e no sonho; em “O cercado”, a ação do eu lírico consiste em indagar à mãe e, conseqüentemente à tradição sob seu estado disjuntivo pós-noivado à espera ao tempo de viver prometido. Contudo, o ato de fala imprime um traço significativo: o elo afetivo e a urgência da interlocução com a mãe que ameniza a solidão e estado de inquietação que persegue a cor da voz no frescor dos tempos que já se foram.

Breve e inacabada conclusão

Nos poemas supracitados, o signo da afrocentralidade sustenta os argumentos. Nos três poemas, através da interlocução, identifica-se o teor da fricção nas relações interpessoais que se estabelecem, provocando tensões e rasuras em nas subjetividades femininas. É a partir dessas rasuras e tensões masculino / feminino, que se empreende o diálogo com a tradição e a premente necessidade de exercício da autonomia que parte da palavra. Daí, retomamos o início deste artigo, quando indicamos a dinamicidade da palavra em sua dimensão criativa e na tradução de teor político motivado no ato de erguer a voz e compartilhar anseios e angústias.

As relações afetivas binárias masculino /feminino nos dois contextos culturais e políticos (Uruguai / Angola) espelham, nos

poemas, homens representantes da ideologia que desvaloriza o corpo e o pensar feminino, uma vez que as relações se pautam pela falta de uma cumplicidade e de uma igualdade que muito caracteriza o contexto patriarcal, colonizador, sexista, misógino e racista.

Os eu poéticos que transitam nos poemas escolhidos, ao mesmo tempo que clama por uma outra forma de relação de cumplicidade e companheirismo entre o masculino e o feminino e, por conseguinte, entre mulher e sociedade a fim de fazer valer o tempo de justiça e igualitária; também são sujeitas que despertam para o processo de autoconstrução de sua identidade, que se reinventam a partir do sofrimento e da dor. Os poemas de Cristina Rodriguez Cabral e de Paula Tavares inter-relacionam-se pelas visões femininas que traduzem, cada uma a seu modo, uma ação libertária pelo “fio da palavra”, que se metaforizam nos “olhos das mulheres” atravessados por africanidades.

Referências

CABRAL, Cristina Rodriguez. **Memoria y resistencia**. (Selección de poemas y relatos). Edições Amarino Oliveira de Queiroz. Biblioteca africana – Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Marzo de 2016.

BURGUEÑO, Maria Cristina. “Cristina Rodríguez Cabral: memoria y resistencia” (Cristina Rodríguez Cabral: Memory and Resistance) in “Grafemas”, the electronic bulletin from the Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica, AILFH, (International Association of Hispanic Feminine Literature). August 2004. Disponível em: <https://www-pub.naz.edu/~hchacon6/grafemas/grafemas-texts/BURG.PDF>. Acesso em: dezembro/2018.

CABRAL, Cristina. Entrevista a Cristina Rodriguez Cabral. Disponível em: <https://sujetos.uy/tag/cristina-rodriguez-cabral/>. Acesso em: 02. abr. 2018.

- DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. Frank Barat (org.). Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DENIS, Beneît. **Literatura e engajamento** de Pascal a Sartre. (Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação. Scripta: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 3, n. 6 , p. 225-236, jan./jul. 2000.
- KI-ZERBO, Joseph. **Para quando África?** Entrevista com René Holenstein. (Tradução de Carlos Aboim de Brito). Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. (Tradução Marta Lança). Portugal: Antígona, 2014.
- POLI, Ivan da Silva. **Antropologia dos orixás** a civilidade yorubá através de seus mitos orikis e sua diáspora. São Paulo: Terceira Margem, 2011.
- TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos** Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

AS VOZES DOS DESERDADOS EM LIMA BARRETO: CRÔNICAS DA CIDADE SILENCIADA

Profa. Ms. Auristela Rafael Lopes (UFRN/ UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Cellina Rodrigues Muniz (UFRN/UFRN/PPgEL)

*“Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”*
(CIDINHO E DOCA)

Este trabalho é um recorte de algumas questões suscitadas na dissertação de mestrado “Um riso carnavalesco na *Belle Époque* carioca: As crônicas de Lima Barreto, sob pseudônimos, e seu diálogo com os deserdados da cidade”, de Auristela Rafael Lopes (2018), com orientação de Cellina Rodrigues Muniz. Dentre as questões discutidas, dialogamos com vozes sociais preteridas pelo discurso de civilidade, vozes entronadas no fio discursivo barretiano a partir de uma cosmovisão carnavalesca do mundo. Esse diálogo se dá a partir de trechos das crônicas selecionadas *O mendigo*, *O morcego* e *Antolhos*.

Numa perspectiva transdisciplinar, mobilizamos conceitos da Análise do Discurso Francesa, tratando as crônicas a partir de suas materialidades linguístico-discursivas inscritas num campo discursivo de sujeitos enunciativos em posicionamentos

discursivos. Também pretendemos estabelecer um diálogo entre os Estudos Culturais, aspectos históricos e ideológicos de um sistema-mundo opressor (constituído de várias contradições advindas de uma sociedade marcada pela racialidade) e os estudos do Círculo de Bakhtin, através da análise do *corpus*, a partir de sua inscrição a uma cosmovisão carnavalesca. Pensaremos ainda sobre os sujeitos enunciativos marcados por corporificar identidades diaspóricas, possibilitando que subjetividades silenciadas pelo modelo ocidental de pensar possam ter seu lugar de fala.

Em plena *Belle Époque* eugenista se dá a existência de Lima Barreto, cerceado em seu corpo negro por terorias científicas calcadas no Darwinismo social e num projeto de racialização com a intenção de branquear a população. Resistir era uma questão de existência. Desse modo, marcar-se como sujeito negro - como o fez Lima Barreto - em plena *Belle Époque* eugenista é um ato de transgressão, assim como suas escolhas temáticas de conceber sujeitos enunciativos populares marcados por uma variada tipologia, inscrevendo-o como um dos primeiros literatos a pensar o ser negro como protagonista (DUARTE, 2013; SCHWARCZ; 2017).

O conhecimento científico tido como verdadeiro deixou à margem uma profusão de sujeitos sociais. Moita Lopes (2006, p. 87) faz a crítica a uma *episteme ocidentalizada* que só reconhece o sujeito europeizado, homem e branco: “Aqueles que foram postos à margem em uma ciência que criou outridades com base em um olhar ocidentalista têm passado a lutar para emitir suas vozes como formas igualmente válidas de construir conhecimento e de organizar a vida social”. O grande desafio nos estudos da linguagem é que possamos produzir conhecimento que possam dialogar com essas vozes sociais historicamente silenciadas.

Bela Época para quem?

A *Belle Époque* carioca marca-se por ser um período de remodelação da cidade do Rio de Janeiro a partir de projetos de higienização e urbanização - pautado pela ideia de modernidade e civilidade da capital federal com olhos na cidade-luz, Paris.

Nesse contexto, a imprensa brasileira acompanhou e enalteceu os discursos que apregoavam o progresso e a ciência, sendo a própria imprensa fruto desse ambiente racional, ocidental e europeizado, ou seja, sacralizador da ideia de civilidade. Assim, funcionava como discurso constituinte que tentava transmitir ao estrangeiro uma visão moderna da República recém-instaurada (PESAVENTO, 2008).

Enquanto os jornais e vários intelectuais da época louvavam a ação de higienização e urbanização do espaço público, com a construção de largas avenidas na beira-mar, Lima Barreto posiciona-se de um outro lugar social e discursivo: ele é a voz que denuncia outro processo paralelo ao embelezamento da cidade Bota-abixo - processo de expulsão e derrubada dos antigos casebres que abrigavam várias famílias de baixa renda. “Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e como complemento queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca” (BARRETO, 1998, p. 120). Sua escrita se irmana com os moradores dos cortiços, *locus* de um povo multicultural.

Fato é que o Rio de Janeiro antes do projeto executado por Pereira Passos, de 1902 a 1906, era foco de doenças, conhecido como o “Porto Sujo” ou “Cidade da morte”, mas o que Lima Barreto observa é que o projeto nunca foi um projeto de inclusão

da população carioca: antes, seria uma divisão entre um Rio para estrangeiros e o Rio das favelas.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. (...) há verdadeiros aldeamentos dessas barracas nas coroas dos morros, que as árvores e os bambus escondem aos olhos dos transeuntes. (...) toda essa população pobríssima, vive sob ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo. (BARRETO, 1990, p. 82)

Há de se compreender que o ataque de Lima Barreto à República Brasileira não é um ataque à república, mas de que modo república e modernidade foram articulados em terras tupiniquins. Para o vislumbre desse Brasil esquecido pela missão civilizatória, a linguagem se desnuda de artifícios e floreios para desmascarar essa civilização à custa dos marginais da cidade carioca. Seu ataque, antes, é um projeto de resistência à opressão em que a linguagem não é apenas reflexo, mas refração da realidade.

A rua quebra um pouco do primitivo alinhamento, mas mesmo assim ficará bela. Entretanto, como vêm já de boa administração essas modificações, acredito que o Rio, o meu tolerante Rio, bom e relaxado, belo e sujo, esquisito e harmônico, o meu Rio vai perder, se não lhe vier em troca um grande surto industrial e comercial; com ruas largas e sem ele, será uma aldeia pretensiosa de galante e distinta, como é o tal São Paulo (BARRETO, 1993, p. 56).

O deslocamento exigido pelas reformas coloca em evidência a cidade carioca como palco de luta entre projetos discursivos

sobre o melhor para o povo brasileiro. As cidades são espaços de sociabilidade, mas também são espaços de antagonismos, de relação de concorrência entre os modos de ser e de existir. É em suas cenografias que circulam múltiplos discursos e que se formam identidades enunciativas. Merece destaque, no trecho acima, que o novo implementado a partir das reformas representava também o fim de um Rio tolerante. A tolerância com as quitadeiras, com os terreiros de candomblé, com as comunidades remanescentes de mocambos.

Já Olavo Bilac (2011), como voz autorizada e representativa da elite, preocupa-se com a aparência das coisas, não é um pensamento isolado, mas é ilustrativa da cena sócio-histórica de sua época, que foi observada e questionada por Lima Barreto.

É possível que haja por aí que esteja contente com o que houve, - porque há gente que só vive satisfeita no meio da luta, da vergonha e do sangue... Eu, por mim, nunca tive maior tristeza: ver uma cidade, amada e bela entregue a uma rebelião sem motivo, com toda sua civilização anulada pela versânia de um momento (BILAC, 2011, p. 304).

Não se trata apenas da aparência das coisas, mas do medo ao outro. Pouco se discutiu sobre a relação entre brancos e negros no pós-abolição. Tal lacuna não deu a real dimensão do que as revoltas, as fugas em massa das senzalas e o deslocamento de um grande contingente de ex-escravizados para as cidades possa ter causado na imaginação de uma minoria branca no Brasil.

Mignolo (2005) pontua que esse imaginário conflitivo também merece atenção.

Conseqüentemente, só concebe o sistema mundo moderno do ponto de vista de seu próprio imaginário, mas não do ponto de vista do imaginário conflitivo que surge com e da diferença colonial. As rebeliões indígenas e a produção cultural ameríndia, do século XVI em diante e a Revolução Haitiana, no início do século XIX, são momentos constitutivos do imaginário do mundo moderno/colonial e não meras ocorrências num mundo construído do ponto de vista do discurso hispânico (MIGNOLO, 2005, p. 36).

Somente se debruçando sobre tal imaginário é que se compreenderá as estratégias de controle e de intervenção implementadas pelo Estado moderno brasileiro.

A Pequena África da Saúde, assim denominada por Heitor dos Prazeres, correspondia à região do cais do porto e a Cidade Nova nas proximidades da praça Onze (Cf. VELLOSO, 1990). A questão da territorialidade vai ser algo fundamental na cidade carioca e se manifestará de forma mais latente nos conflitos decorrentes da reforma de Pereira Passos. A tentativa é de entrar em sintonia com o mundo moderno, mas, para Velloso (1990, p. 1), essa sintonia é “precária, lacunar e, sobretudo, artificial”.

A dicotomia enunciada em crônicas de Lima Barreto entre a cidade dos “chics” e o “refúgio dos infelizes” explicita-se nas reformas. Velloso (1990) aborda a questão.

Realmente, se lembrarmos que um dos objetivos do projeto Pereira Passos era o de tornar o Rio uma “Europa possível”, a africanização será a contrapartida dessa possibilidade. A “Pequena África” e a “Europa possível”: como juntar realidades tão distintas? (VELLOSO, 1990, p. 2)

O crescimento das favelas é o resultado da impossibilidade de se formatar a cidade carioca a partir de uma Europa idealizada. A justaposição de realidades divergentes, sem uma real integração ao novo momento, transformou a capital federal num mosaico de territorialidades e identidades nem sempre em consonância ou inseridas à modernidade.

Um dos acontecimentos históricos que marcaram os discursos de intelectuais, sanitaristas, políticos e jornalistas da *Belle Époque* carioca foi a Revolta da Vacina. Pode-se constatar que a revolta ficou no imaginário das pessoas como um momento de tensão e caos e como marco das transformações impostas pelo processo de modernidade e de modernização brasileira implantados na cidade do Rio de Janeiro. Embora esse acontecimento tenha tido bastante repercussão nos jornais da época, historicamente, até bem pouco tempo atrás, mal se sabia sobre tal revolta e o que a mesma representou na luta pela cidadania na capital federal.

Acontecimentos como a Revolta da Vacina desestabilizam a crença na unidade nacional e abalam a ideia de que os brasileiros são um povo pacífico, que por conta desse pacifismo não há grandes momentos de revoltas em nossa história para narrar ou até a ideia insistentemente repetida de que são casos isolados que denunciam a ignorância de uma parcela da população que não chega a expressar a identidade do povo brasileiro.

Isso é o que mais fundamente magoa, em toda triste aventura destes últimos dias: é que homens inteligentes e limpos, e, principalmente moços de alma nobre e futuro radiante, tenham sido, pela fatalidade do momento, confundidos com os *Prata-Preta* e os outros desordeiros do Port-Arthur da Gamboa (BILAC, 2011, p. 305).

Constata-se no trecho da crônica de Bilac uma tentativa de separar o bom povo do mau povo. Os verdadeiros brasileiros não estão entre os revoltosos, mas *são moços de alma nobre e futuro radiante*. Não há na crônica de Bilac nenhum reconhecimento identitário com o Brasil dos *Prata-Preta*, dos *desordeiros* que tentam barrar o futuro.

Logo nas primeiras páginas do diário de Lima Barreto, há uma tentativa de analisar o processo a partir das relações de poder entre uma elite que se modernizava e uma população expulsa de suas moradias pela necessidade de urbanizar a cidade carioca. Os discursos dos dois intelectuais se diferenciam justamente pela forma como olharam a cidade carioca. Nesse sentido, Lima Barreto destaca:

O governo diz que os oposicionistas à vacina, com armas na mão, são vagabundos, gatunos, assassinos, entretanto ele esquece que o fundo de seus batalhões, inspetores, é da mesma gente.

Essa mazorca teve grandes vantagens:

1ª) demonstrar que o Rio de Janeiro pode ter opinião e defendê-la com armas na mão;

2ª) diminuir um pouco o fetichismo da farda;

3ª) desmoralizar a Escola Militar.

Pela primeira vez eu vi entre nós não se ter medo do homem fardado (BARRETO, 1993, p. 23).

No olhar barretiano há um questionamento: Não seriam oposicionistas e governistas uma mesma gente? Ele foge à validade da revolta e se prende aos discursos que circulam, em que se

dicotomiza o mesmo povo em bom ou mau. Seu discurso insinua o caráter falso desse pacifismo brasileiro. Na nota, cidade/povo são representados como combatentes corajosos contra o fetiche do Estado armado. Não só o Estado pode pegar em armas, a cidade/povo tem sim o direito (*vantagem*) de se defender do abuso das leis.

Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci

As crônicas analisadas se dão pela intenção de estudá-las como *corpus discursivo* associado a uma tradição do riso, especificamente do riso que desestabiliza (PROPP, 1992), que se contrapõe ao saber cartesiano, racional e hegemônico, para que *tudo caia no ridículo* a partir do riso.

A obra de Lima Barreto ainda carece de estudos que superem as comparações de estilo, tentando situá-lo em uma escola literária, e o vejam como um discurso das fronteiras e de outridades diaspóricas: por um olhar transgressivo da cidade carioca. Assim como Policarpo, um visionário e espécie de alter-ego de Lima Barreto, seu fio discursivo inscreve-se como um discurso incompreendido que se confunde com o discurso do louco.

Entra em jogo um mundo ambivalente, ambíguo, de destruição/regeneração, em que nada é o que parece. Assim é que a morte pode ser vista não pelo olhar de finitude, mas pelo olhar de recomeço. O louco se entrona enquanto sábio que só diz verdades. O velho pode anunciar o novo, assim como o novo pode anunciar o velho.

Sob essa perspectiva, o riso em Lima Barreto se associa aos estudos bakhtinianos, do riso como espaço de desnudamento

dos indivíduos, de quebra de hierarquias, do rebaixamento dos indivíduos.

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade (BAKHTIN, 1999, p. 413).

Seus personagens advêm de uma escolha estética do que defende o Círculo de Bakhtin em que a arte é social e só se realiza a partir de elementos exteriores à obra responsáveis por determinadas escolhas do autor. “A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dele”, dizia Voloshinov (1976, p. 3).

Para Lima Barreto, a literatura é um *fenômeno social* e não poderia ser inscrita na ideia de *arte pela arte*, como pensavam seus contemporâneos, mas uma escolha consciente de dialogar com os sujeitos sociais preteridos pela sociedade em que vivia.

Ainda de acordo com a perspectiva bakhtiniana, “os signos não apenas *refletem* o mundo (não são apenas um decalque do mundo); os signos também *refratam* (e principalmente) o mundo” (FARACO, 2009, p. 50, grifo do autor), ou seja, não há a possibilidade de uma univocidade na visão de mundo. A literatura não poderia ser apenas ornamento da sociedade, a linguagem que reflete e refrata a realidade teria a função de dialogar com as vozes sociais das múltiplas culturas e ‘Brasis’ excluídos do projeto de modernidade brasileira. Para Voloshinov (1976, p.

2) ao observarmos “a literatura como um fenômeno social, nós inevitavelmente chegaremos à questão de seu condicionamento casual”

A partir da paródia, da ironia, da sátira, o autor cria um espaço de crítica e transgressão dos discursos dominantes do período, ambiente do positivismo e do darwinismo social. Na construção de causos e tipos sociais, cria-se também uma resposta a tais discursos, cria um ato único de união entre o mundo da cultura e o mundo da vida, de natureza dialógica e responsiva (BAKHTIN, 1997, 1999).

O riso que Lima Barreto deseja produzir em seus leitores está diretamente ligado à compreensão de vozes silenciadas pelo projeto de modernidade que encontram na literatura barretiana a possibilidade de se inscreverem na história da humanidade. O romancista consciente do poder da linguagem e das relações de poder que permeiam todas as práticas sociais dialoga com o devir a partir de sua obra.

A cidade ressignificada a partir de sua pena é a cidade silenciada pela modernidade. Não tão fantástica quanto a própria realidade, mas que, num processo dialógico de refratar esse mundo novo, vai com atos de “caça não-autorizada” abrindo caminhos para os deserdados falarem a partir de sua letra (CERTEAU, 1994).

Na crônica *O morcego*, Lima Barreto traz uma alegre visão da energia renovadora do carnaval em que o funcionário público respeitável, o Morcego, torna-se um dos mais emblemáticos representantes do carnaval carioca.

Durante o ano todo, Morcego é um grave oficial da Diretoria dos Correios, mas, ao aproximar-se o carnaval, Morcego sai de sua gravidade burocrática,

atira a máscara fora e sai para a rua. [...] Essa nossa triste vida, em país tão triste, precisa desses videntes de satisfação e prazer, e a irreverência da sua alegria, a energia e atividade que põem em realizá-la, fazem vibrar as massas panurgianas dos respeitadores dos preconceitos. [...] Morcego é uma figura e uma instituição que protesta contra o formalismo, a convenção e as atitudes graves (BARRETO, 1995, p. 79-80).

A crônica é um manifesto às pulsões da vida, uma saudação aos populares que povoavam a cidade do Rio de Janeiro que, pelas normas de civilidade, só apareciam em momentos singulares como o carnaval. Nesse contexto teórico, Lima Barreto encontra na linguagem uma possibilidade de destituir as ideias dominantes de seu lugar privilegiado como discurso consagrado da ciência e do progresso.

Nossa interpretação nos leva a associá-lo a um descentramento das identidades não mais pensadas como fixas ou homogêneas, mas como “esses entre-lugares [que] fornecem para a elaboração de estratégias de subjetividade singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade” (BHABHA, 1998, p. 20), subjetividades que negociam com os espaços de poder e que podem, também, criar possibilidades de resistir ao poder estatuído.

Lima Barreto constrói uma cidade bem diferente dessa *Belle Époque*. Mas não se trata de pensar que o escritor inventou essa cidade. Ela se constrói nas possibilidades que a escrita permite a Lima Barreto escrever, a partir das margens do civilizado, da ciência, do progresso.

Na crônica “O mendigo”, Lima Barreto também desvia seu olhar das moças melindrosas da Rua do Ouvidor e se volta para os deserdados da cidade. Ele defende o direito do mendigo

ter em sua posse “seis contos e poucos [em que com] conclusões diametralmente opostas à opinião geral” (BARRETO, 2016, p. 23-28), traça o perfil desse homem em que não o defende pelas leis que proibia a vadiagem e a mendicância, mas pelos “costumes” de prosperar pela mendicância. “Tem ele, em face dos costumes, direito ou não de esmolar?” (BARRETO, 2016, p. 28).

O mendigo traz à cena enunciativa uma representação do sujeito social dissidente daquela cidade formosa e aburguesada. Teria ele, o mendigo, o direito a viver nesta cidade?

A exemplo de outras crônicas, na crônica “O mendigo” faz-se amplo uso do humor para dar voz a um pobre coitado que, de outro modo, não se teria uma visão diferenciada do acontecimento, senão o da opinião geral. E nós, do século XXI, pouco ou nada saberíamos como os párias desse Rio-Paris barato foram tratados.

Para fechar nossa análise, trago para nosso diálogo, Antolhos, nosso herói popular. A partir desse personagem, o cronista investe num sujeito enunciativo que subverte a ordem dos discursos a partir do grotesco, do exagerado e do entronamento do bufão. Nesta crônica, homônima, a dicotomia da cidade é marcada pelos bairros considerados nobres e os subúrbios. Antolhos é sujeito símbolo dessa dicotomia. A crônica enuncia que tipos como ele (se colocados em outros espaços geográficos e simbólicos da cidade) poderiam se ressignificar: o tolo bem que poderia virar rei.

Nos subúrbios, apesar da indiferença e maldade dos jornalistas, que só cuidam de coisas da cidade e do Botafogo, existem também, tipos curiosos, mais ou menos obscuros, por essa falta de atenção, mas que, deslocados para arrebaldes mais elegantes e mais em foco, seriam objeto de crônicas e, talvez, até heróis populares.

[...]

O de hoje, que, se não é o maior, entretanto é o que mais se destaca, não só pela sua inconfundível maneira de trajar como, especialmente, pela sua atitude intelectual que é ostensivamente agressiva e violenta, é o Antolhos. Ele é baixo, de rosto anguloso, lábios grossos a que uma boca sem dentes empresta um ar devorador, e com os grandes antolhos de tataruga a sua face fica macabra e assusta.

Insatisfeito, Antolhos completa essa feição estranha com um traje esquisito em que predominam cores diferentes e as suas polainas brancas, a forma fúnebre de seu chapéu de abas largas e a sua gravata “arco-íris”.

[...]

Mas vamos ao caso: há tempos, sem me conhecer, Antolhos viu-me no Café e sentiu mais uma vítima para seu apetite intelectual. [...]

— O cavalheiro gosta de versos?

Fiz-lhe ver que nunca tinha tido essas preocupações na vida, que não entendia de semelhante coisa e que, além da minha função pública, só havia em mim a preocupação da família.

Mas Antolhos, que é difícil, insistiu:

— Pois, o meu caro não sabe o que é bom. A poesia. Grandiosa! Sublime!

Eu sempre tive, por instinto, pavor dos poetas de café, que me parecem diferentes das outras castas de intelectuais e que são mais ou menos ferozes.

Li o soneto apavorado. [...]

Mas Antolhos parece que não ficou satisfeito, porque bruscamente disse:

— Leia este poema. Não houve em mim, garanto, nenhum desejo de cometer crime ou coisa que o valha.

Li o poema. Eram duzentos versos. [...] Pediu-me a impressão.

Sou católico, obedeço as leis. Não me revoltei e disse-lhe calmo, como quem confia na polícia:

— Nenhuma. Mesmo porque não entendo e nunca dei a esses trabalhos de inteligência.

Aí Antolhos ficou audacioso.

— Mas Petrarca, Dante...

Eu pedi-lhe piedade. Tivesse dó de mim, que tinha família.

[...]

Pois é isso, meu caro, estude. Faça como eu... — disse-me com escândalo e passeando os antolhos sobre meu tipo abatido e humilhado, o monstro repetiu: Estude, estude meu caro. O mundo não é para imbecis.

E saiu satisfeito, solene, superior.

Eu, que por princípio respeito toda gente, desde esse dia a venerar Antolhos. É herói (BARRETO, 2016, p. 357, grifos nossos).

Antolhos é tratado não apenas como um sujeito, mas como monumento-símbolo do herói-bufão, e se situa também

geograficamente na periferia. A profusão de detalhes na crônica, o vestuário, a boca desdentada, a voz em tom sábio, o confronto entre o pacato cidadão e esse tolo sábio, preenche a cenografia de exageros, gemidos e caos. Situa-se revestido de características que o marcam na categoria do *grotesco rabelaisiano*.

O aspecto merece destaque numa referência ao corpo, tratado a partir do que convencionou denominar grotesco. Na carnavalização literária, o corpo é exagerado, a boca é aberta em constante contato com o exterior, o corpo é também objeto de riso: “As imagens grotescas [...] diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas [...]. São ambivalentes e disformes” (BAKHTIN, 1999, p. 22).

Num movimento inverso às vozes oficiais que enaltecem o belo que se representa no simbolismo e no parnasianismo, num enaltecimento aos padrões clássicos gregos, o enunciado põe em evidência o corpo grotesco.

Nesta crônica, há todo um movimento de destruição e de regeneração do sujeito como elemento discursivo da cidade imaginária. O recurso ao riso enuncia-se também no léxico. Antolhos é a representação do sujeito de visão curta e a zombaria representa que, falado de outro lugar social ou de outras paisagens intelectuais, Antolhos se assemelharia a tantos outros poetas da *Belle Époque*. Os enunciados apontam para uma identidade dissidente no imaginário da cidade carioca – marcada por uma onda civilizatória dos pares louco e sábio. O narrador enunciador situa-se também em outro lugar social quando defende que Antolhos seria um herói popular, não fosse a divisão da cidade entre subúrbios e centro.

Mas, numa visão carnavalizada do mundo, Antolhos é ressignificado. A zombaria constitui uma faceta do processo, pois

Antolhos é entronizado em sua suposta vocação para herói de uma cidade “empapuzada” de falsos mitos. Os caracteres cômicos em Antolhos instigam a velha galhofa das festas populares narradas por Rabelais, de enaltecer o contrário, o feio, o grotesco, aquilo que geralmente não é destacado numa sociedade racional. Os procedimentos linguísticos propõem o enaltecimento do grotesco.

A crônica recorre ao absurdo para colocar em evidência questões identitárias. Ainda nessa vertente de entronar o bufão e destronar o rei, os enunciados dessacralizam algumas imagens cristalizadas da modernidade.

Essa voz enunciativa zomba das “vestes oficiais” de nossa intelectualidade. O sujeito enunciador ainda persiste nesse jogo dos contrários quando se marca discursivamente como um funcionário ingênuo que só pensa na família e confia na polícia. Utiliza-se amplamente um discurso desconexo, de um certo quiprocó linguístico quando se anuncia como católico e crente nas leis e, portanto, como ler poesias e entendê-las? A ironia presente vai desdizendo sua fala ao mesmo tempo em que dialoga com o interlocutor atento aos jogos de linguagem e que anuncia outras identidades e heróis do Rio de Janeiro. Antolhos é herói.

À guisa de conclusão

Adentramos na casa-literatura barretiana com jeitinho, com vontade de prosear, com vontade de esperar um mundo mais justo. Nas veredas abertas por uma cosmovisão carnavalesca, fomos lá de mãos dadas com Lima Barreto prosear com Antolhos e outros sujeitos que marcaram essa literatura que nos remete à transgressão, ao riso que subverte, que entrona os bufões. Nossa

entrada no quadro das análises com foco num humor carnavalesco e subversivo trouxe possibilidades de vislumbrar memórias discursivas das periferias. Periferias essas pensadas tanto no aspecto teórico dos campos discursivos quanto no aspecto simbólico da cidade imaginada.

As crônicas analisadas se inscrevem numa literatura de resistência, não há dúvidas. Traz a semente da resistência negra em estratégias tanto discursivas quanto sociais. Enfim, ao findar essa prosa, esperamos ter contribuído para o revozeamento dessas vozes que, em certa medida, haviam sido emudecidas por estratégias de silenciamento, pois não se adequavam ao sonho civilizador de uma minoria dominante.

Referências

- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990.
- _____. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. Fortaleza: Verdes Mares, 1998.
- _____. **Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas**. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.
- _____. **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Ática, 1995.

- BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998
- BILAC, O. **Registro**: crônicas da Belle Époque carioca. Organização e notas de Simões Júnior. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CORRÊA, F. B. (Org.) **Lima Barreto, sátiras e outras subversões**: Textos inéditos. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2016.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**. São Paulo: Parábola, 2009.
- DUARTE, Eduardo de A. O negro na literatura brasileira. **Navegações**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 146-153, 2013.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros Costa. **Revista do GELNE**, v. 2, n. 1/2, 2000, p. 1-12.
- MIGNOLO, W. D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade *In*: MIGNOLO, Walter. D. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, Clacso, p. 71-10, 2005.
- MOITA LOPES. **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- PESAVENTO, S. J. Na contramão da vida: de onde a imprensa faz, da história, um folhetim. **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, p. 211-230, 2008.
- SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELLOSO, M. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, p. 207-243, 1990.

VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. Sobre poética sociológica. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para fins didáticos, (1976).

LITERATURA AFRICANA E DIREITOS BIOCÓSMICOS

Prof. Dr. Bas'ilele Malomalo (UNILAB)

Palavras encantadas do começo

Retomo, nesse texto, as principais ideias que tinha defendido durante o Griot - IV Congresso Internacional de Literaturas e Culturas Africanas, GRIOTS, cujo tema foi “Literaturas e Direitos Humanos”, na Universidade Federal Rio Grande do Norte, em Natal, em 19 a 21 de novembro de 2018.

Minha comunicação tinha esse título “Direitos biocosmológicos e Literatura Africana” que, hoje com base no avanço de minhas pesquisas, reformulo em “Literatura Africana e Direitos Biocósmicos” (MALOMALO, 2019a). Na ocasião, os debates nos quais me encontrava envolvido a respeito de direitos da Natureza, direitos da Terra, direito ancestral dos povos originários e o material a minha disposição me autorizavam a questionar o paradigma antropocêntrico ocidental de direitos humanos para propor o termo de direitos biocósmicos.

Em 2019, publiquei um texto, que contemplava essa minha percepção, com o título de “Filosofia africana do Ntu e direitos biocósmicos” (MALOMALO, 2019a). Pretendo, no presente trabalho, dar seguimento a socialização do meu pensamento.

Defender a pluriversalidade é defender a pluralidade do Ser-sendo que se manifesta em entidades particulares ou comunidades particulares-de-vida que abordamos anteriormente. É defender igualmente que existem diversos meios para se compreender/aproximar a Realidade: o mundo da razão (ciência) “e” da sensibilidade (espiritualidade). Nesse sentido, afirmo que a comissão da ONU – Harmony With Nature acertou ao trabalhar com equipes multi, inter e transdisciplinares para lutar pela defesa dos direitos da natureza (MORAES, 2018; MAMANI, 2015), entendido por nós como direitos do Ntu, Ser-Sendo. Por isso são chamados de direitos biocósmicos. (MALOMALO, 2019a, p. 86).

Portanto, entendo por direitos biocósmicos o conjunto de direitos e responsabilidades entre as três comunidades que forma a grande Comunidade-Ntu-Vida, na sua complementaridade: Comunidade-Sagrado-Ancestral, Comunidade-Universo-Natureza e a Comunidade-Bantu/Seres Humanos.

Pratico a metodologia insurgente de macumba na sistematização das minhas reflexões (MALOMALO, 2016, 2018a, 2018b, 2019c). Dito em outras palavras, atropelo as normas convencionais da produção acadêmica para propor uma estética do texto a partir da minha liberdade. As bibliotecas africanas são meus pontos de partida.

Escolhi oito textos escritos por africanos/as continentais e da diáspora brasileira. Tomei a liberdade de agrupá-los em ordem temática. A dizer a verdade, as três unidades temáticas que constituem o corpo do texto foram inventadas a partir de meus interesses de análise.

Por análise, na perspectiva de Romeu Gomes (2012), entendo a organização do material de investigação. Não me preocupo, nesse texto, com a realização de uma interpretação sofisticada, como diria Ntumba (2014) com a hermenêutica do segundo nível, concentro-me na hermenêutica do primeiro nível dos *corpus* selecionados que fala por si. Ademais, a insurgência de epistemologia de macumba (MALOMALO, 2018a, 2019c) me obriga a deixar que cada leitor/a faça suas próprias interpretações.

Todavia, compreendendo que liberdade e insurgência epistemológico-metodológicas não é libertinagem. Nesse sentido é que faço comentários onde se deve para não deixar meu leitor/a perdido/a. Um dos grandes esforços que realizei nesse trabalho foi a tradução de francês para o português dos textos que extrai de *Anthologie 5* (MEEUS, 2000). São eles: o mito de criação do povo Adja (fica no Togo), “A cabaça de quatro elementos”, transcrito pela congolês Clémentine M. Faïk Nzuji; o texto “Simbolismo bantu” do congolês V. Mulago e a “Carta para Mawdo” da senegalesa Mariama Bâ. O texto “Entre o feminismo africano e o mulherismo africano” da Bissau-guineense Naentrem Sanca foi extraído de uma postagem feita por ela no facebook. Os poemas “Da Inutilidade da poesia” e “À bala” da brasileira Lívia Natália, “Poeta do Morro” e “Minha macumba é axé” do congolês, radicado no Brasil, Bas’Ilele Malomalo, “Macumba” e “Outra negra me levou à macumba” do brasileiro Solano Trindade, e o “Sopro” do senegalês Birago Diop foram extraídos, em ordem, da obra *Sobejos* (NATÁLIA, 2017), dos *Cardenos Negros* (n. 27, 2004; n. 34, 2012) e do livro *Poemas antológicos* de Solano Trindade (2007) e da internet.

Nós, praticantes das epistemologias de macumba, adoramos contar histórias como nossos/as ancestrais africanos/as (BÂ,

2003, 2010; MALOMALO, 2018a). Pois, a bioepistemologia é a nossa postura epistemológica (MALOMALO, 2018a). Trata-se da exigência de produzir a ciência, a cultura, a arte, a literatura “a partir da”, “mediante a” e “para a” Ntu-Vida (MALOMALO, 2017). Portanto, consiste em contar histórias em cima dos bens culturais africanos que nos servem de reflexões nesse momento. À exceção de poemas de Livia Natália e Solano Trindade que conheci aqui na diáspora negra brasileira e o meu poema “Minha macumba” que foi produzido aqui no Brasil, meus contatos com os textos africanos, em análise, foram feitos no meu país natal, a República Democrática do Congo, quando frequentava o primeiro ano, do que se chama aqui, de ensino médio.

Prefácio da primeira edição

Com a preocupação na formação, o programa nacional de classe terminal adotou para o estudo textos agrupados em torno de alguns grandes temas que nunca deixaram de ser a preocupação do homem. Constatamos, aliás, que encontra cada vez mais a aceitação dos pedagogos que desejam poder formar seus alunos para a reflexão, prepará-los com eficácia para a vida com o estudo de textos de valor, mais do que por um percurso enciclopédico da História da literatura.

O tema “Domar a natureza” nos exigiu uma escolha de textos de autores contemporâneos que não receberam todos a consagração literária. Esses textos fornecem matéria para diversos exercícios tais como: dissertação, ata, resumo, retórica, debate...

A segunda parte aborda o tema geral “O Homem e a Sociedade”. Reservamos de forma deliberada para a antologia do sexto ano [segundo grau do ensino médio aqui no Brasil] os textos relativos ao problema do engajamento na vida social e política, e os que tratam do problema do Amor fora do quadro restrito da poesia lírica e do romance.

Como recomenda o programa, mais de um terço dos textos apresentam os autores negro-africanos e a literatura não francesa. O caso dos autores ingleses ser pouco representados, é devido ao fato que o programa da segunda língua prevê explicitamente que sejam estudados nas disciplinas de inglês. (MEEUS, 2000, p. 3)

Fiz a minha escola básica (1980-1990), no período da revolução cultural que seguiram os anos de independências africanas dos anos 60. Maioria de países africanos implementava um currículo descolonizado. Pelo fato de ter feito as Humanidades, seção Literaturas e Filosofia como se chamava mais ou menos na época, pude muito cedo ser introduzido na literatura crítica africana e internacional, não somente francesa, mas britânica e bela em parte. A edição de *Anthologie* de 2000, coordenado por Meeus, é produzida, como as edições anteriores, sob a responsabilidade do Estado congolês através do Centro de Pesquisa Pedagógica. Nessa minha publicação, trabalho os textos que pertencem à primeira parte chamada “O homem e a natureza”, capítulo 1: “Comungar com a natureza” (textos de Faïk Nzuji e Mulago), e à segunda parte “O homem na sociedade”, capítulo 2 “A condição feminina” (texto de Mariame Bâ).

O texto de Naentrem Sanca chegou ao meu conhecimento através do facebook. Me parece que é uma tomada de posição contra um certo grupo de feministas ocidentais, posição que anoto em algumas intelectuais e ativistas africanas que a antecederam (AMADIUME, 2001; OYEWOMI, 1997). Sanca foi minha aluna de graduação, trabalhamos juntos num projeto de pesquisa sobre ubuntu e as agências feministas africanas e acompanho de perto o trabalho que ela e outras mulheres africanas realizam dentro do Coletivo das Mulheres Africanas (CMA) (MALOMALO, 2020).

Os meus poemas “Minha Macumba é Axé” e “Poeta do Morro” foram escritos a partir de minhas revoltas contra, de um lado, a diabolização da cultura africana como estratégia racista; e, de outro lado, contra o genocídio imposto ao povo negro nas favelas. Precisava reagir, na época, mesmo não compreendendo muito bem as artimanhas do racismo à brasileira (MALOMALO, 2016). Sendo a poesia uma arma, como tinha apreendido desde o ensino médio na RD Congo, escrevi aqueles textos.

Conheci a poesia da Livia Natália, em 2017, quando veio dar uma palestra da minha universidade e ainda na ocasião do GRIOT de 2018. Os dois poemas que apresento tem me servido de subsídio para discutir o genocídio imposto a população negra brasileira pelo braço do Estado que deveria, em tese, zelar pela sua segurança. A denúncia que a Natália tem expressada através da estética poética já lhe custou ameaças de morte da parte da polícia da Bahia.

Durante minhas atividades de docência numa universidade privada em São Paulo, uma aluna me presenteou, em 2011, com a antologia de Solano Trindade, *Poemas antológicos*. A leitura encantadora feita sobre esse seu livro levou-me a escrever artigos

sobre o seu poema “Macumba”, a orientar um trabalho de graduação sobre o poema “A outra negra que me levou à Macumba” e a constituir uma linha filosófica sobre a temática de macumba.

O site do GRIOT 2018 é igualmente a minha fonte inspiradora da escrita desse texto. Junto com ele pude revisitar as estéticas políticas de mulheres e homens que lutam para um mundo sem racismo, machismo e violência à natureza. Elegi as figuras de Tereza de Benguela e da Marielle Franco para tecer minhas reflexões finais no que chamo de “palavras encantadas de recomeço”, estabelecendo uma ponte com minhas “palavras encantadas do começo”, a introdução do meu tema.

Divido esse trabalho em torno de uma introdução, uma conclusão e quatro blocos temáticos. O primeiro apresenta a cosmovisão africana que considera o mundo como uma teia. O segundo trata da autonomia da mulher africana do ser, saber e poder; o terceiro trata do genocídio da população negra e aponta a poesia como uma arma de denúncia e enfrentamento. O último aborda a temática negra de resistência, amor e a ancestralidade a partir de quatro poemas que giram em torno da poética filosófica de macumba como forma de afirmação da vida.

A chave de leitura, que recomendo para o/a meu/minha leitor/a, é da didática de macumba que se executa de maneira complementar (MALOMALO, 2016, 2017). O primeiro passo é entrar no mundo da macumba, dos/as autores/as para saborear os textos: deixar-se levar pelas suas estéticas artísticas e filosóficas. O segundo passo é desmacumbizar-se: deixar os textos que os/as autores/as nos falam com intuito de identificar os mecanismos de funcionamentos de diversas formas de dominação, contra o cosmos, a natureza, negros, mulheres; repressões contra o amor e

a luta dos/as outras pessoas. O terceiro passo é da macumbização: celebração da beleza do/a outro/a que nos convida para a realização de nossas próprias reflexões, o engajamento pessoal e coletivo para a construção de um mundo melhor para todos seres viventes.

Mundo africano: uma teia de relação

Mito adja do nascimento do mundo: a cabaça de quatro elementos

Clémentine M. Faïk Nzuji (1944-), congoleza, diplomada pela universidade de Paris III e professora da universidade de Louvain-la-neuve. Entre suas obras citamos o seu belo álbum: Poder do sagrado: o homem, a natureza e a arte na África negra. A autora parte de um mito tradicional que inspira aos africanos ritos e símbolos.

“No início de toda existência havia uma cabaça. Enchia o tempo e o espaço. Era o Tudo.

Separada horizontalmente do seu meio, a sua tampa formou o Céu e o seu fundo a Terra. O Céu era macho e continha a Água. Terra era fêmea e suas entranhas tampavam o Fogo. A cabaça era inteira então: o Céu, a Terra, a Água e o Fogo.

A Vida nascera da iniciativa do Céu que, um dia, enviou a sua Água na superfície da Terra. A Terra acolheu a primeira Chuva que, da sua frescura, fez brotar as plantas. Essas metamorfosearam-se, umas em animais, outras em homens.

O Céu e a Terra, colocados em contatos pela Chuva, fizeram aparecer o Trovão que desembocou a impulsão primordial, colocando em movimento perpétuo o Céu e a Terra entre si, assim como a Água e o Fogo que um e outra continham.

Desde esses tempos imemoráveis, prorrogando o poder do Trovão, nossos ancestrais aprenderam a fazer acender o Fogo da pedra e da lenha seca. Com o Fogo, o homem transformara a laterita em ferro. Em seguida forjara o ferro para fabricar armas de caça e ferramentas para os trabalhos da roça”

(1) Para o homem religioso africano, o universo concebe-se como uma totalidade constituída de uma rede de relações ininterrompidas onde circulam, chocam-se ou acordam-se energias quentes e frias, masculinas e femininas, positivas e negativas, fortes e fracas... Também tudo o que evolui (floresta, água, fogo, animais, astros, chuva, trovão, nuvens, turbilhão, tempestade, a terra ela mesma...), revela a onipresença dessas forças superiores cujas polaridades caracterizam a natureza de todas as criaturas e determinam seu caráter em todas as circunstâncias onde elas se manifestam.

(2) Em um tal universo, cada criatura gerada por uma força torna-se ela mesma totalmente uma força:

- * capaz de crescer e decrescer, de aumentar ou diminuir,
- * capaz de agir com efeitos positivos ou negativos sobre outras criaturas com as quais está em relação,
- * capaz de receber igualmente os efeitos positivos ou negativos daquelas [outras forças].

(3) Tomando conta da sua característica frágil e finita do seu corpo, o homem vai buscar na natureza elementos podendo lhe servir de mediadores. Tem aqueles que são inertes como coisas pertencentes ao reino animal, outros animados fixados como os vegetais ou animados móveis como os animais. O significado simbólico que lhe confere é frequentemente função desse princípio dinâmico de interação das forças ativas. A repetição de ritos e a

manutenção de cultos onde intervêm os símbolos, expressam a profunda convicção que a realidade inteira é uma força, que o universo nasceu de uma Força primeira que expandiu um pouco de si mesmo sobre tudo o que ele gera, no espaço e no tempo, que cada criatura que se desenvolve no tempo e no espaço tendo recebido dessa força, tornando-se ela mesma uma força, que possa lhe servir de intermediária”. (MEEUS, 2000, p. 16-17).

Simbolismo Bantu

V. Mulago, fundador de Cadernos das religiões africanas (C.R.A).

“O simbolismo impregna toda vida religiosa dos Bantu. Nos parece como um esforço do espírito humano buscando um contato com um poder invisível, com o mundo dos espíritos. Parece igualmente quebrar os limites do fragmento que é o homem no meio da sociedade e no meio do Cosmos. É um esforço de unificação”. (La religion traditionnelle des bantu e leur vision du monde, P.U.Z). (MEEUS, 2000, p. 17).

Mulher africana: autonomia de ser, saber e poder

Entre o feminismo africano e o mulherismo africana

Naentrem Manuel Oliveira Sanca, guineense, graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, Relações Internacionais pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, mestranda no Programa de

Pós-Graduação em Relação Internacional da Universidade Federal da Bahia e fundadora do Coletivo das Mulheres Africanas (CMA).

“Antes de mais nada devo dizer que, o feminismo africano e o mulherismo africano são correntes políticas e filosóficas para se pensar questões de gênero, identidades e diversidades das mulheres africanas.

Para desenvolver nossa explanação, aponto dois fatores relevantes - primeiro não devemos ficar presos a nomenclatura, uma vez que a perspectiva ou teoria feminista africana, como teoria Mulherista africana são afro-centradas; seguidamente, precisamos compreender a matriz desses termos, o qual aponto que tanto “feminismo” quanto “mulherismo” foram cunhados fora do continente africano, muito embora “mulherismo africano”, foi cunhado por uma mulher negra diaspórica, a norte-(deletar o espaço antes do hífen) americana Cleonora Hudson-Weems, e o “feminismo africano”, por ativistas como Adelaide Casrly-Hayford e Charlotte Maxrke, e o termo “feminismo”, noção inventada em 1871 pelo médico francês Ferdinand-Valéré Fanneau de la Cour.

O cuidado que aponto que devemos ter é que as mulheres africanas importaram tanto um termo quanto o outro, e não a teoria feminista ocidental ou teoria mulherista. O foco da luta das mulheres em África sempre foi voltado para problemas de mulheres africanas em suas diversidades. Lembrando aqui da carta de princípios feministas que deixa bem escurecido que: “Ao escolhermos ser chamadas de Feministas colocamo-nos em uma posição ideológica clara. Ao nos chamarmos Feministas politizamos a luta pelos direitos das mulheres, questionamos a legitimidade das estruturas que mantêm as mulheres subjugadas, e desenvolvemos ferramentas para análise e ação transformadoras.

Enquanto feministas africanas, temos identidades múltiplas e variadas. Somos mulheres africanas - vivemos aqui em África e mesmo quando vivemos em outros lugares, o nosso foco é sobre a vida das mulheres africanas no continente. A nossa identidade Feminista não se qualifica com “se”, “mas” ou, “porém”, somos feministas e Ponto”.

Dito isso, explicito que como as mulheres africanas se identificam, não qualificá-las e nem diminui a importância da luta. O princípio essencial é a não aceitação da opressão colonial e da estrutura do sistema patriarcal dentro das sociedades africanas, e sempre erguer a voz quando for necessário.

Enquanto mulher africana e negra, compreendo, que a comunidade africana e negra na diáspora, se identifica mais com a nomenclatura mulherismo africana, por ser cunhada por uma mulher e negra, mas também devo dizer que, todas as teorias criadas na diáspora têm as suas limitações, mesmo focando para o continente africano. Não podemos negar que culturas e territorialidades são fatores que influenciam a forma que produzimos o nosso conhecimento. Nesse sentido, as demandas das mulheres negra na diáspora se diferem das demandas das mulheres africanas no continente, e, mesmo as mulheres no continente tem demandas diferentes, de território para território, de país para país de cultura para cultura, portanto, insisto em apontar que devemos focar nas demandas das mulheres africanas e não nas nomenclaturas que as definem. Sendo assim, quais são as demandas das mulheres africanas neste momento? É nessa pergunta que devemos focar e procurar contribuir com as soluções. Muito antes das nomenclaturas mulherismo africana ou feminismo africano, as lutas das mulheres africanas, já se encontravam no

campo de batalha, não só para dar independência ao continente, mas também para se afirmar enquanto categoria responsável pelo seu povo, capazes de resolver problemas em espaço público.

A ancestralidade para as mulheres africanas é a luz e principal fonte de inspiração, portanto, seria insulto para as mulheres africanas que lutaram e que ainda lutam contra opressão colonial e o patriarcado, se a geração contemporânea importasse o feminismo ocidental ou euro-americano. Tendo essa consciência, as mulheres africanas sempre deixaram bem escurecidas as suas lutas, que dão continuidade às lutas que suas ancestrais iniciaram desde a chegada dos invasores ao continente.

Muito embora, não seja o foco neste debate, mas vale a pena chamar a atenção de que as nossas lutas sempre foram em conjunta com os homens, por entendermos que homens africanos e mulheres africanas são vítimas do processo colonial, assim, a nossa luta nunca foi separada e talvez nunca vá ser, lembro da frase de Thomas Sankara “as mulheres africanas são dependentes dos dependentes” ou seja, as mulheres africanas e homens africanos estão num mesmo barco, porém, os homens africanos estão na área dos serviços e as mulheres no porão, portanto, a razão de lutar juntos para sair dessa contínua dependência colonial em todos os termos .

Dito isso, não podemos desmerecer a luta das mulheres feministas africanas e muito menos, das mulheres mulheristas africanas, por adotarem uma nomenclatura e até mesmo uma postura ideológica, visto que, observado um outro lado desta problemática, podemos pensar que há uma tentativa de silenciamento ou de imposição. Sendo assim, cabe às mulheres africanas, em suas diversidades, decidirem e falar por si. Não cabe a ninguém

impor como elas devem se denominar, pois como foi dito, não será essa denominação específica que irá colocá-las em patamar diferenciado no que lutam, mas sim, a postura que possam ter diante dessa luta.”

Dignidade da mulher

Mariama Bâ, romancista senegalesa (1929-1981), coloca em cena um casal cuja vida conjugal parece andar com muito sucesso. De repente, Mawdo, o esposo de Aïsado, adere aos desejos da sua mãe e casa com uma garota “do seu sangue”. O costume lhe autoriza no meio muçulmano, mas a sua primeira esposa não partilha mais essa concepção de casamento e prefere divorciar.

“Carta para Mawdo

Mawdo,

Os príncipes dominam seus sentimentos para honrar seus deveres. Os “outros” curvam suas nuças e acabam aceitando em silêncio o destino que lhes foi imposto.

Vê, esquematicamente, o regulamento interior de nossa sociedade com suas divisões insensatas. Nunca me submeterei a elas. A felicidade que foi a nossa não posso substituí-la por essa outra que você me sugere hoje. Tu queres simplesmente dissociar o Amor e o amor físico. Te respondo que a comunhão carnal não pode existir sem a aceitação do coração, mínimo que seja.

Caso queira procriar sem amar, somente para agradar ao orgulho de uma mãe moribunda, acho isso vil. Desde o presente momento, desceste do degrau superior, da respeitabilidade onde sempre te coloquei.

O seu raciocínio que se desenha é inadmissível: de um lado “eu, a tua vida, teu amor, tua escolha”, de outro lado, “a pequena

Nabou a suportar por dever”. Mawdo, o homem é um: grandeza e animalidade confundidas. Nenhum gesto da parte dele é um ideal puro. Nenhum gesto da parte dele é bestialidade pura.

Dispo-me do teu amor, do teu nome. Vestida com a única roupa da dignidade, sigo a minha estrada.

Adeus.

Aissatou

Uma tão longa carta”. (MEEUS, 2000, p. 90-91).

Poemas contra o genocídio do/a negro/a

Poemas contra a morte do negro

Lívia Maria Natália de Souza Santos (nome artístico Lívia Natália) nasceu em Salvador, poetisa, é Mestre (2005) e Doutora (2008) em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é Professora Adjunta do setor de Teoria da Literatura da UFBA, onde coordena os grupos de pesquisa Derivas da Subjetividade na Escrita Contemporânea, no qual pesquisa literatura contemporânea escrita em Blogues, e Corpus Dissidente: Poéticas da Subalternidade em escritas e estéticas da diferença, no qual se dedica a estudar a Literatura Negra escrita por mulheres no Brasil e nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), com recorte em gênero, raça e sexualidades.

Da inutilidade da poesia

Para o Prof. Hélio Santos

63 jovens negros são mortos por dia.
23 mil jovens negros são mortos por ano.
Ao menos um morreu agora,
Enquanto você lia este poema.
(NATÁLIA, p. 73, 2017, p. 73).

À bala

Contra o genocídio da juventude negra

A bala rasga a pele do menino preto,
E é um chicote, açoitando por dentro.
A bala abre o peito do menino preto,
O que ele procura no coração triste de medo?
A bala sangra a vida do menino preto
E no teu sangue e banham muitas mãos.

A bala silencia a voz de mais um menino preto
E há uma legião de fantasmas pretos, calados e sem consolo.
A bala condena à morte o menino preto
E o tribunal é de rua, e anda fardado.

A bala estraçalha a família do menino preto:
Olhos à deriva, lacrimosos, numa outra travessia negreira.

A bala nunca dorme, cochila
engatilhada
Ela fareja os meninos pretos
Até os que ainda não nasceram.
(NATÁLIA, 2017, p. 75).

Polícias que matam o meu povo

BasÍlele Malomalo, poeta, filósofo, teólogo e sociólogo congolês. Reside atualmente em Salvador, Bahia.

Poeta do Morro

Dedico este poema aos moradores das favelas do Rio

Vivo numa cidade sem lei
cidadela dos homens de deus
cidade dos adeus
das rezas do vigário no cemitério.
presencio lamentos de mulheres
choros das crianças órfãs eu ouço
massacradas pelas pólvoras das armas
dos militares, paramilitares
invasores da tranquilidade do meu morro.
Espanto-me todos os santos dias
com os seus tráfegos ilícitos
com a tamanha violência nas muralhas
do meu barraco invadido
todos os dias pela máfia estatal,
paraestatal brasileira.
Nem durmo em paz
só adormeço no buraco do meu caixão
acordo sempre com os gemidos
das minhas crias chorando
mães gritando.
Faço dos meus gritos o meu cristal
crucifixo do meu Cristo redentor
chocado de dor pela violência

do pecado.
Por isso consagrei-me poeta
para meu povo redimir
da tamanha opressão dos policiais
para policiais
invasores do meu quintal
para meu povo ouvir
a voz do seu poeta
Poeta do morro.
Fora do meu terreiro
oh, neoescravagismo!
Máquina estatal, brutal
do tráfico *demônio-crático*
que mata o meu povo.
Oh, paz! Retorna ao meu barco!
Oh, Iemanjá! Liberta o meu povo do tumbeiro.
Ilumina, oh, Ogum, a sua luta!
(MALOMALO, 2012, p. 29-30).

Macumba: um ciclo de vida, resistência e de amor

Poema: Minha macumba é axé

Por Basílele Malomalo

Minha macumba é axé

Minha macumba é axé

Macumba do dia, da noite
Macumba do mar, do ar
Macumba do sol, da lua
Minha macumba é axé
Macumba do feitiço feito
Macumba do preto-velho velado
Macumba da ginga gincana
Minha macumba é axé
Macumba do sorriso sucedido
Macumba do batuque batendo
Macumba do Candomblé cantando
Minha macumba é axé
Macumba das simpatias sinceras
Macumba das paixões sentadas
Macumba das amarras removidas
Minha macumba é axé
Macumba da escravidão, resistência
Macumba da abolição, cidadania
Macumba da escuridão, negritude-raça
Minha macumba é canto, é dança
Macumba da catacumba de um povo
que morre, renasce, de um povo que canta
e dança o banzo, a vida, o amor na terra.
(MALOMALO, 2004, p. 18).

Poemas: Macumba e A mulher negra que me levou para a macumba

Francisco Solano Trindade, relata Márcio Barbosa, nasceu no dia 24 de julho de 1908, no Bairro São José, em Pernambuco.

Pertenceu ao Partido Comunista, foi presbiteriano, viveu toda sua vida como ativista social, produtor da arte afro-brasileira, poeta e adepto das religiões afro-brasileiras. Participou no debate intelectual da questão racial dos anos trinta marcando a presença nos I e II Congressos Afro-Brasileiros.

Em 1936, Solano Trindade fundou o Centro Cultural Afro-Brasileiro e a Frente Negra Pernambucana, uma extensão da Frente Negra Brasileira. Publicou os seus “Poemas Negros”. Viajou para Minas Gerais e depois para o Rio Grande do Sul, onde criou, em Pelotas, um Grupo de Arte Popular. Depois disso foi morar no Rio de Janeiro.

Em 1944 publicou o livro “Poemas de uma Vida Simples”. Em 1945, junto com Abdias Nascimento, criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro. Filiou-se ao Partido Comunista e as reuniões da célula Tiradentes ocorriam na sua casa.

Sua experiência mais bem-sucedida como artista e ativista social, relata Márcio Barbosa (2014), foi o Teatro Popular Brasileiro (TPB), criado por ele, por sua esposa Margarida Trindade e pelo sociólogo Edison Carneiro em 1950. O TPB fazia uma leitura séria de danças como maracatu e bumba-meu-boi e criticava o racismo e a opressão contra o povo. Também promovia cursos de interpretação e dicção. Era formado por operários, estudantes, gente do povo. Convidado a ir à Europa, o TPB mostrou seu trabalho em vários países.

Em 1961, a convite do escultor Assis, Trindade apresentou-se com o TPB na região metropolitana de São Paulo, no Embu das Artes. Apaixonou-se pela cidade e fez com que a sua casa se tornasse um núcleo artístico. Márcio Barbosa conta que embora nessa cidade já houvesse um movimento com artistas como Sakai

e Azteca, foi a atividade de Solano e Assis que fez surgir a feira de artesanato que revolucionou o local, aumentando o fluxo turístico. Solano chegou a ser conhecido como “o patriarca do Embu”. A partir de 1970, a saúde dele começou a apresentar problemas e veio a falecer no Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1974.

MACUMBA

Noite de Yemanjá
Negro come açaçá
Noite de Yemanjá
Filha de Nanan
Negro come açaçá
Veste seu branco abebé
Toca o águe
O caxixi
O agogô
O gã
O engona
O ilu
O lê
O ronco
O run
O rumpi
Negro pula
Negro dança
Negro bebe
Negro canta
Negro vadia
Noite e dia

Sem parar
Pro corpo de Yemanjá
Pros cabelos de Obá
Do Calunga
Do mar
Cambondo sua
Mas não cansa
Cambondo geme
Mas não chora
Cambondo toca
Até o dia amanhecer
Mulata cai no santo
Corpo fica belo
Mulata cai no santo
Seus peitos ficam bonitos
Eu fico com vontade de amar...
(TRINDADE, 2007, p. 76-77).

Outra negra me levou à macumba

Outra linda negra
me levou à macumba
No Xangô da Baiana
da Praia do Pina
Era noite de lua
a preta era bela
Dançando no corpo
Que lindo o andar !
A negra era filha

da Deusa Oiá
tinha um cheiro no corpo
que me levou ao pecado
Faltei com respeito
Ao seu Órixá
Lá no terreiro
dançou para mim
seus seios bonitos
pulavam no ritmo
do atabaque
e do agogô
Fui pra casa da negra
Fomos os dois pro céu
Recebi o santo
do corpo da negra
e fiquei o maior de todos os Ogans
e passei a cavalo
de Obatalá...
(TRINDADE, 2007, p. 123).

Poema: Chamarizes e Centelhas (Leurres et lueurs)

Birago Diop (1906-1989), escritor e poeta senegalês, publicou vários contos, como os Contos de Amadou Koumba, e o poema “Leurres et lueurs”, *Présence Africaine*, 1960.

Sopro

Atente os seus ouvidos
Mais às coisas que aos Seres
À voz do Fogo, fique atento,

Ouçã a voz das Águas.
Ouça através do Vento
A Savana a soluçar
É o Sopro dos ancestrais

Os que faleceram jamais se foram
Eles estão na Sombra que se ilumina
E na sombra que se enegrece.
Os Mortos não estão sob a Terra
Eles estão na Árvore que freme,
Estão na Madeira que geme,
Estão na Água que dorme,
Estão na Cabana, estão na Massa
Os mortos não estão mortos.

Atente os seus ouvidos
Mais às coisas do que aos Seres
À voz do Fogo, fique atento,
Ouça a voz das Águas.
Ouça através do Vento
A Savana a soluçar
É o Sopro dos ancestrais
Que jamais se foram
Que não estão sob a Terra
Que não estão mortos.

Os que faleceram jamais se foram:
Estão no Seio da Mulher,
No vagido da Criança
E na brasa que inflama.
Os Mortos não estão sob a Terra
Eles estão no Fogo que se apaga,
Estão nas Ervas que choram,
Estão na Rocha que range,
Estão na Floresta, na Cabana,

Os Mortos não estão mortos.

Atente os seus ouvidos
Mais às coisas do que aos Seres
À voz do Fogo, fique atento,
Ouça a voz das Águas.
Ouça através do Vento
A Savana a soluçar
É o Sopro dos ancestrais

Palavras encantadas do recomeço

Voltemos no início das coisas como fazem os mitos contados pelas pessoas mais velhas das comunidades africanas. O que me levou a escrever esse texto foi a minha participação no GRIOT em 2018.

Durante o Congresso, dezenas de pessoas africanas continentais, afrodiaspóricas e que trabalham com a cultura negra foram homenageadas. Tereza de Benguela e Marielle Franco foram duas das mulheres africanas diaspóricas em destaque, e é a partir delas que faço o convite para as últimas reflexões à luz dos textos apresentados.

Figura 1 – Flyer do GRIOT 2018 com imagem da Teresa Benguela



“Tereza de Benguela, Rainha Tereza, grande líder quilombola que viveu no atual estado do Mato Grosso, no Brasil do século XVII. Foi companheira de José Piolho, líder do Quilombo do Piolho (ou do Quariterê), entre o rio Guaporé, fronteira entre Mato Grosso e Bolívia) e a atual Cuiabá. Com a morte de José Piolho, Tereza se tornou a rainha do quilombo, e, sob sua liderança, a comunidade negra e indígena resistiu à escravidão por quase duas décadas. Grande liderança dos quilombolas ou mocambeiros, Tereza de Benguela se destacou também com a criação de uma espécie de Parlamento e de um sistema de defesa. Ali, era cultivado o algodão, que era utilizado na produção de tecidos. Havia também plantações de mandioca, milho, feijão, banana. Segundo relatos históricos, sobreviveu até o ano de 1770, quando o quilombo foi completamente destruído pelos capangas de Luiz Pinto de Souza Coutinho. Naquele momento, 79 negros e 30 índios foram mortos. Antes de ser assassinada pelo sistema escravocrata

colonial, Tereza de Benguela toma veneno. Alguns quilombolas conseguiram fugir ao ataque e o reconstruíram – mesmo assim, em 1777 foi novamente invadido pelo exército, sendo totalmente extinto em 1795”.

Sobre Marielle Francisco da Silva, faço o recorte de algumas informações biográficas que o GRIOT tinha apresentado, em 2018, para a sua homenagem:

“Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi uma socióloga, feminista, militante dos direitos humanos e política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação.

[...]

Como vereadora, Franco também trabalhou na coleta de dados sobre a violência contra as mulheres, pela garantia do aborto nos casos previstos por lei e pelo aumento na participação feminina na política. Em pouco mais de um ano, redigiu e firmou dezesseis projetos de lei, dois dos quais foram aprovados: um que regulou o serviço de mototáxi e a Lei das Casas de Parto, visando a construção desses espaços cujo objetivo era fornecer a realização de partos normais. Suas preposições legislativas buscavam garantir apoio aos direitos das mulheres, a população LGBT, aos negros e moradores de favelas. Em agosto de 2017, os vereadores cariocas rejeitaram, por 19 a 17, sua proposta para incluir o Dia da Visibilidade Lésbica no calendário municipal.

Crítica da intervenção federal no Rio de Janeiro e da Polícia Militar, denunciava constantemente abusos de autoridade por

parte de policiais contra moradores de comunidades carentes, foi brutalmente assassinada com tiros a queima roupa”.

Corpos negros, corpos sagrados (MALOMALO, 2019d,) na África e em suas diásporas são livros abertos da feitura de uma literatura engajada que nos leva não somente a defender os direitos humanos, mas igualmente da natureza e das divindades-ancestrais. Foi o que Tereza de Benguela e José Piolho e Marielle Franco fizeram.

O mito de criação do povo Adja, “A cabaça de quatro elementos”, transcrito pela congoleza Clémentine M. Faïk Nzuji e o texto “Simbolismo bantu” do congolês V. Mulago revelam a comunhão cósmica que existe entre a comunidade-divino-ancestral, a comunidade-universo-natureza e a comunidade-bantu. Isso que Gina Thésée (2008) denomina de interseccionalidades entre a justiça, racial, de gênero e ambiental/territorial.

O texto de Naentrem Sanca faz eco ao texto de M. Faïk Nzuji ao reconhecer a complementaridade entre a força masculina e feminina que se traduz não somente no mundo mitológico, mas igualmente em movimentos sociais liderados por mulheres africanas no continente africano e na diáspora. Em diálogo com a carta de Mariama Bâ revela um dos aspectos da crítica feminina contra a dominação masculina interna a suas sociedades e as dominações externas de homens e mulheres brancos na disputa pelo ser, saber e poder (MALOMALO, 2019c, 2020).

Os poemas “À bala”, “Inutilidade da poesia” e “Poeta do morro” denunciam o genocídio imposto à população negra pelo aparelho de (in)segurança do Estado. Ao fazer isso zomba da morte e trilha a estrada para a celebração do amor e da vida sobre a morte que passa pela resistência permanente.

“Minha macumba é axé” de Bas’Ilele Malomalo dialoga com todos os textos, o que não quer dizer que os outros não o façam, ao transitar entre o mundo do divino-ancestral, do universo-natureza e o mundo dos bantu, tendo a categoria axé como a chave estética e política da leitura do mundo negro contra a branquitude racista.

“Macumba” e “Outra negra me levou à macumba” de Solano Trindade revelam parcerias, trocas de intimidade entre um homem negro e uma mulher negra. Um amor sacralizado pelos Orixás e a natureza.

O poema “Sopro” de Birago Diop, como diria Mveng (1974), cumpre a função das artes e literaturas negras, apesar dos genocídios impostos a nós, negras e negros, celebra a vitória da Vida-Ntu sobre a Morte.

Atuar nesse sentido holístico, complementar e relacional é que entendo como defesa de direitos biocósmicos. Isso exige a contemplação e ação pessoal e coletiva, isto é, exercer a escuta para conseguirmos transformar o mundo de forma radical.

Referências

AMADIUME, Ifi. *Reiventing Africa: Matriarchy, religion and culture*. 2th. Ed. London/New York: Zed Book, 1997/2001.

BÃ, Amadou Ampaté. *Amkoullel, o menino fula*. 2 ed. São Paulo: Palas Athenas: Casa das Àfricas, 2003.

_____. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2 ed. Revisada. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

BERNARDINO-COSTA, Joaze ; MADOLNADO-TORRES, Nelson ; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte ; Autêntica, 2018, p. 27-54.

FIGUEIREDO, Angela; GOMES, Patrícia Godinho. *Para além dos feminismos: Uma experiência comparada entre Guiné-Bissau E Brasil*. Estudos Feministas, Florianópolis, 24(3): 909-927, setembro-dezembro/2016.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: DESLANDES, Suely Ferreira. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 31 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 79-107.

MALOMALO, Bas'ILELE. Minha Macumba é Axé. In: *Cadernos Negros: Poemas Afro-Brasileiros*. Vol. 27. Quilombhoje: São Paulo, 2004, p. 18.

_____. Poeta do morro. In: *Cadernos Negros: Poemas Afro-Brasileiros*. Vol. 35. Quilombhoje: São Paulo, 2012, p. 29-30.

_____. Macumba, macumbização e desmacumbização. In: SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da; LOPES, Marcos Carvalho (Orgs.) *A religiosidade brasileira e a filosofia*. Porto Alegre: Editora Fi, 2016, p. 132-160.

_____. Estudos *africana* ou novos estudos africanos: Um campo em processo de consolidação desde a diáspora africana no Brasil. In: Revista de Humanidades e Letras, Vol. 3, Nº. 2, Ano 2017, p. 16-50.

_____. Bioepistemologia do Ntu: Meu(s) diálogo(s) com Dagoberto José Fonseca. FONSECA, Dagoberto José; MALOMALO, Bas'ILELE; FERREIRA, Simone Loiola (Orgs.). *Intelectualidade coletiva negra: memórias, educação e emancipação*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018a, p. 69-120.

_____. Epistemologia do ntu: ubuntu, bisoidade, macumba, batuque e “x” africana. In: Souza, Elio Ferreira de et al (Org.). *Cultura e história afrodescendente*. Teresina: FUESPI, 2018b, p. 561-574.

_____. Filosofia africana do Ntu e Direitos biocósmicos. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 10. n. 2 (2019a), p. 76-92.

_____. Decolonialidade africana/negra: uma crítica pan-africana construtiva. *Capoeira – Revista de Humanidades e Letras*, vol. 5, nº. 2, Ano 2019b, p. 115-140.

_____. Justiça teórico-política do matriarcado: a voz das/os sobreviventes das violências sexuais em tempos de conflito na RD Congo (1997-2018). *Revista África[s]*, vol. 6, n. 12, 2019c, p. 175-197.

_____. Filosofia da Macumba: a sacralização do corpo do negro na poética de Solano Trindade. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, v.10, p. 26-42, 2019d.

_____. Justiça teórica do matriarcado africano para se pensar a África contemporânea. *Revista da ABPN*, v. 12, n. 31, dez 2019 – fev 2020, p. 48-71.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

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

MVENG, E. *L'art d'Afrique noire: liturgie cosmique et langage religieux*. Yaoundé: Clé, 1974.

NATÁLIA, Lúvia. *Sobejos do mar*. Caramuru: Salvador, 2017.

NTUMBA, Tshamalenga M. *Le réel comme procès multiforme: pour une philosophie du Nous processuel, englobant et plural*. Paris : Edilivre-Aparis, 2014.

OYEWUMI, Oyeronke. *The invention of Woman: Making na african sense of wester gender discourses*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 429-461.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e estudo da filosofia africana. In: *Ensaio Filosóficos*, Volume IV - outubro/2011, pp. 9-25. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acessado em 17 fev. 2016.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

THÉSÉE, Gina. L'interculturel en environnement : Rencontre de la justice sociale et de la justice environnementale. *Canadian and International Education*, Vol. 37 no 1 – June 2008, p. 45-70.

“VOVÓ NÃO QUER CASCA DE COCO NO TERREIRO, PARA NÃO LEMBRAR DO TEMPO DO CATIVEIRO”: MEMÓRIAS DE ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NOS PONTOS CANTADOS DE PRETAS-VELHAS NA UMBANDA

Beatriz Alves dos Santos (UFRN)

Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior (UFRN)

As Umbandas e as Pretas-Velhas

Sob a ótica do hibridismo cultural, compreendemos todos os movimentos de junções de elementos distintos que estabelecem trocas mútuas e fazem surgir uma nova composição que combina os traços originários, como discute Néstor García Canclini. Assim, percebemos a cultura brasileira como um produto híbrido, resultado das mesclas oriundas do contato entre os povos afro-luso-ameríndios. As religiões, portanto, não se distanciam dessa realidade, ao passo que podemos notar formas e símbolos de diferentes matrizes presentes no interior de muitos cultos afro-luso-ameríndios, como a exemplo da Umbanda que reúne em seu panteão signos das matrizes católicas, kardecistas, indígenas e das afro-brasileiras. Dentre as entidades

que se manifestam no rito umbandista, destacamos aqui as Pretas Velhas, como figura que nos debruçamos em sua análise. Nosso objetivo aqui, destarte, é alçar um estudo a respeito das entidades supracitadas, partindo dos Pontos Cantados como nossas fontes, buscando compreender como esses registros cantados nos fornecem informações acerca das memórias da escravidão e da liberdade, dessas mulheres que foram escravizadas quando em vida.

Surgida, de acordo com a historiografia tradicional, em 15 de novembro de 1908, na cidade de Niterói/RJ, a Umbanda nasce com o status de uma religião brasileira que atuará em prol da cura e caridade, sob o nome do precursor Zélio Fernandino de Moraes. Na ocasião citada, Zélio, em visita a Federação Espírita de Niterói teria recebido a presença da entidade Caboclo das Sete Encruzilhadas, que fez o anúncio da criação da nova religião que não faria distinção social de negros e pobres no trabalho espiritual. Apesar dessa narrativa ser oficialmente difundida, alguns pesquisadores, como a socióloga Diana Brown, analisam outras versões possíveis para as origens do culto provenientes de outras localidades e temporalidades. Tais investigações, todavia, não deslegitimam a história do nascimento da Umbanda com o Caboclo das Sete Encruzilhadas, apenas evidenciam o sentido de várias Umbandas no Brasil, com seus modos particulares de serem cultuados e difundidos.

A Umbanda, portanto, se estabelece enquanto uma religião que acusa e reitera o hibridismo da cultura brasileira ao reunir em si traços negros, europeus e indígenas, como brevemente citado. O elemento afro é de fundamental importância tanto no rito, quanto para compreender nosso objeto de estudo. Trazidos para o Brasil para substituir a mão-de-obra indígena, em vista dos fatores de

maior imunidade biológica, bem como pela lucratividade do tráfico negreiro para a Coroa portuguesa, os africanos foram alocados em habitações coletivas desprovidas de conforto e submetidos a rotina do trabalho forçado. Longe das suas famílias de origem, africanos de diferentes culturas e nações foram agrupados nas senzalas com pessoas totalmente distintas. Nesse espaço foram denominados em uma nova lógica e inseridos em grandes grupos generalistas, como os “nagôs”, que englobava em si, na verdade, indivíduos de etnias Keto, Ijexá, Oyó, dentre outros.

A hostilidade programada para favorecer a lógica escravocrata e a manutenção das rivalidades entre grupos inimigos, foi, entretanto, driblada pelos diversos fatores que permitiram a permanência de traços culturais e a ressignificação de costumes, os quais abriam caminho para a resistência através da religiosidade. Advindos de uma cultura de religiões de tambores e danças, os escravizados cada vez mais demonstraram sua necessidade de manifestação ritual. Os batuques, lundus e calundus passam a ser permitidos pelos senhores como uma forma de aliviar as tensões do dia-a-dia e desviar de animosidades que pudessem culminar em possíveis rebeliões. De tal forma, os batuques festivos mesclavam-se aos ritos de culto e saudação aos orixás e aos ancestrais, passando a ser, também, uma forma de luta.

A respeito do tráfico negro, Nei Lopes analisa um panorama muito importante: os grandes portos de escravos localizavam-se em Congo e Angola. Isso significa dizer que a grande parte dos africanos que vieram ao Brasil faziam parte da cultura Banta, o que pode ser percebido em vários aspectos, pela linguagem, pelos veios religiosos e pelas tradições. Um desses veios que sobrevivem desde a Colônia e se manifesta na Umbanda atual é o apreço aos

ancestrais, o culto e o respeito pelos mais velhos presentes nas aldeias bantas africanas. A ancestralidade dos povos bantos, ainda discutida por Lopes, é extremamente respeitada em África, primeiramente por se enxergar com bastante admiração uma pessoa que alcançava alta idade em uma natureza tão hostil. Em segundo, acreditava-se que os mais velhos, ao falecerem, serviram como porta-vozes entre o mundo dos vivos e das divindades, as inquices, ajudando sempre no bem estar de seu grupo. Nas senzalas, por conseguinte, transportou-se esse ideal de ancestralidade para com os mais velhos, mantendo-se o respeito e o referencial de sabedoria na busca por conselhos com os de mais idade. Na Umbanda, isso se mantém com a manifestação das entidades, entre eles, os Pretos-Velhos que simboliza justamente os ancestrais e anciãos.

Dentro do panteão umbandista, as entidades que se manifestam, podem ser classificadas em grupos, como, por exemplo: caboclos, crianças, exus, marinheiros e, para o que nos interessa, Pretas Velhas. Essa categoria pode ser entendida como espíritos dos negros que viveram no Brasil escravista e agora vêm como entidades que se debruçam no trabalho pela cura e caridade aos necessitados, com base na sua experiência carnal de vivência nas senzalas. As narrativas como um todo, tendem a demonstrar uma descrição sobre o comportamento dos Pretos Velhos nos terreiros, tal como de sua postura física e seu temperamento.

A percepção sumária que se pode ter a respeito das leituras e análises desse material bibliográfico aponta para um caminho que precisa ser discutido: as narrativas se montam em cima de uma percepção sobre a figura masculina, os Pretos Velhos. Os trabalhos se colocam como detentores de uma discussão destes supracitados, caracterizando-os e, por vezes, os colocando dentro

do diálogo por meio das entrevistas e do trabalho com a oralidade. Há nisso, portanto, uma carência de discussões que tenham como seu objeto de estudo o feminino, as Pretas Velhas, seja em um caráter mais descritivo, ou mais direto da vida de uma preta. Dessa maneira, nosso objetivo aqui é traçar uma discussão a partir de Pontos Cantados, analisando as memórias da escravidão e da liberdade dessas entidades.

Pretas Velhas, uma categoria historiograficamente esquecida

O passado inteiro fundamenta-se na memória, são as nossas recordações que nos proporcionam a ideia de uma identidade tanto individual quanto em relação ao meio cultural ao qual estamos inseridos. As memórias que temos na constituição de nossa consciência são atreladas, todavia, ao fenômeno do esquecimento. É humanamente impossível, e Nietzsche confirma, que a mente guarde todas as lembranças; é com o esquecimento dos efêmeros que conseguimos lembrar uma pequena fração do nosso passado e tê-las como recordação. O medo causado pelo ato de esquecer nos faz registrar momentos, pois a falta de memória é também a falta de sentimentos e de identidades. A história age, portanto, como o fator que organiza as recordações a partir de fragmentos e relatos de testemunhas do passado, sendo um elo entre a oralidade e a escrita. De acordo com David Lowenthal, o historiador entra nessa teia como o responsável pela organização desses acontecimentos, na seleção e investigação dos mesmos, transformando as recordações em eventos históricos e os eternizando, elevando-os ao livramento do esquecimento humano para com as lembranças comuns.

Destarte, cabe dizer que História e Memória caminham lado a lado, não há história sem memória; assim como não há memória sem o esquecimento. Entretanto, o que se faz pertinente evocar aqui como pauta desta discussão, é que a História, todavia, não é capaz de retratar e analisar todos os atos realizados pelas sociedades. A seleção do evento histórico a ser estudado é tarefa essencial na função historiográfica, delimitando um recorte espacial e temporal. Fato é, contudo, que a História, durante muito tempo, visou ressaltar os grandes acontecimentos e os grandes nomes, preservando a história dos reis, dos grandes homens, dos ditos “vencedores” em detrimento dos “vencidos”.

As mulheres, é preciso dizer, estiveram durante muito tempo excluídas de serem objeto de estudo e, sobretudo, de serem agentes da escrita histórica. As categorias de estudos da história, como apontam Rachel Soihet e Joana M. Pedro, englobava um discurso sobre o “homem”, na crença de que a história dos homens em geral supria a necessidade de discutir a história das mulheres. Durante o século XIX e o início do XX, as fontes militares e administrativas vigoraram majoritariamente na escrita histórica. Apenas com o surgimento da Escola dos Annales, foi que houve uma crítica à lida com as fontes e uma contribuição crucial no alargamento da possibilidade do uso da documentação e, conseqüentemente, permitiu que as mulheres fossem incorporadas nas discussões, enquanto sujeitos e objetos de estudo. Apenas em torno da década de 1960, com essa incrementação dos objetos de estudos e a ascensão do movimento feminista em vários países, é que os trabalhos acerca da história das mulheres surgiram como um campo de estudos fundamentado e discutido nas universidades.

Mesmo com essa ascensão na historiografia, o campo dos estudos acerca do feminino ainda é muito sutil e embrionário.

No que tange à temática umbandista, facilmente se encontram trabalhos sobre a sua teologia, ritualística ou sobre suas entidades. Entretanto, embora seja defensável ser a Umbanda um espaço de respeito às mulheres, haja vista a grande quantidade respeitada de mães-de-santo em todo o Brasil, como também as altas demandas por consultas com Pretas-Velhas, é, ainda, um campo teórico que pouco escreve sobre essas personalidades. Como sumariamente citado, um mapeamento realizado com os trabalhos de Concone (2003), Martins (2011), Negrão (1996) e Oliveira (2008), revelam a diferença com que retratam, no sentido quantitativo, a figura do Preto-Velho, masculino, e a figura da Preta-Velha, feminina. Os Pretos-Velhos acabam sendo mencionados nas narrativas, mesmo que em uma descrição generalista, em contrapartida, não encontramos, até agora, nenhum material que se aprofunde em estudar as Pretas-Velhas. Faremos uso, aqui, da metodologia da Análise do Discurso, nos empenhando em observar a articulação textual e linguística de Pontos Cantados em sua estrutura interna e externa, na busca pelo nosso objetivo proposto.

Memórias, temporalidades, espacialidades: uma análise aos pontos cantados

Os Pontos Cantados, faz-se necessário dizer, são músicas que são entoadas durante os ritos umbandistas, utilizados como preces ou chamados às entidades. Cada linha de entidade recebe seus pontos específicos, assim, Oxóssi tem seus pontos, Iemanjá tem

os seus e os Pretos Velhos também possuem os seus respectivos. Para esta proposta, fizemos um mapeamento minucioso em busca dos Pontos que lidavam diretamente com as Pretas Velhas, o que nos permitiu entrar em contato com duzentos Pontos Cantados, estando disponíveis em doze locais de consulta, sendo entre esses dois livros e dez ambientes virtuais. Com essa catalogação podemos, então, tecer um levantamento que nos guia a entender como essas fontes demonstram as vivências da escravidão e da liberdade das Pretas Velhas, a partir das memórias presentes nas letras. As letras desses pontos evocam as memórias a respeito da terra de origem, a mãe África, da travessia oceânica e da sobrevivência no cativeiro. Um exemplo dessas memórias sobre o lugar de origem e a condição no Brasil, pode ser visto no Ponto “Curimba de Vovó Joana”, a seguir:

Vovó Camba
Vem de Angola
Pra senzala do senhor
Vem servindo de muamba
Pra filha de seu doutor
Vovó Camba ficou moça
E Cambinda carregou
Quando veio de sua senzala
Muito ensinou
É vovó Joana
No terreiro de Umbanda
Ela vem de Aruanda
Ela vem trabalhar
O seu ponto de tuiá
É seguro

Ela sabe também fazer cura
Ela esconde qualquer criatura
Dentro do seu Gongá.

A leitura desse ponto permite identificar espaços diferentes presentes nessa narrativa. O primeiro deles é Angola, país africano de cultura Banta, que durante o tráfico escravista, exportou milhares de pessoas para os países escravagistas, sobretudo para o Brasil. A identificação desse elemento na música nos permite entender que a Preta Velha em questão, Vovó Joana, tinha origens e laços familiares em Angola, e que fora arrancada de seu território para servir no Brasil. A outra espacialidade retratada é a da Senzala. Essa localidade específica marca a vida dos negros que aqui viveram, nessas habitações coletivas desprovidas de qualquer salubridade ou preocupações com o bem estar; sendo a senzala um “conjunto de alojamentos que, nas antigas fazendas ou casas senhoriais, se destinavam aos escravos”. Um estudo mais aprofundado dos conceitos sobre espacialidades, tem maior propriedade de fazer uma análise teórica sobre as influências do espaço sobre o ser; entretanto, nesse momento, focamos na figura do sujeito Preta Velha, a partir das memórias relatadas nos pontos. Tendo sido traficada, portanto, de Angola para este novo ambiente, essa escrava é rememorada no ponto analisado como um objeto coisificado de baixo valor, chamada de *muamba*, que tem utilidade apenas de servir.

Uma terceira espacialidade, após o local de origem (Angola) e o local de destino (senzalas brasileiras), seriam dois lugares pós vida que se complementam na lógica espiritual umbandista: Aruanda e o Terreiro de Umbanda; ambos presentes no ponto. O primeiro remete a um espaço espiritual que existe na lógica

umbandista, no qual as entidades, os ancestrais, os orixás, voduns e inquices, habitam. O segundo é o espaço físico da manifestação ritualística da Umbanda, o terreiro. O diálogo entre estas espacialidades se tece na crença de que as entidades saem de Aruanda para se manifestar no Terreiro, no momento em que são evocadas no culto umbandista.

A temporalidade também aparece na narrativa, em fases distintas. O primeiro momento seria a vivência carnal enquanto escravizada, que corresponde a uma datação não identificada diretamente, porém compreendida, claramente, entre os séculos XVI a XIX, diante do período escravista. A segunda temporalidade seria a dos dias hodiernos, no qual não mais o ser enquanto matéria estaria presente, mas sim o espírito que se manifesta em corpos mediúnicos para trabalhar na ajuda aos necessitados, dentro dos terreiros.

Outra característica que se percebe no ponto de Vovó Joana, diz respeito a sua personalidade. O trecho “o seu ponto de tuiá é seguro” alinhava a fala final em coerência com a defesa de Vovó Joana ser poderosa e saber fazer cura no seu Gongá. De acordo com Lopes, o termo “tuiá”, de origem banta, significa pólvora, o que remete, na Lei de Umbanda, dizer que é uma das firmações de pontos e de descarrego mais sagradas e poderosas. Vovó Joana, portanto, teria um ponto firmado forte, seguro e com grande sabedoria atuaria pela cura dos seus filhos que rezam em seu Gongá/Congá.

As marcas da escravidão se manifestam muito fortemente nessas memórias cantadas. A sensibilidade da rememoração é evocada, por exemplo, no ponto “Casca de Coco no Terreiro”,

quando os restos orgânicos de um coco se transmutam em sentimentos de dor e sofrimento pelos tempos de cativo:

Vovó não quer casca de côco no terreiro,
Pra não lembrar do tempo do cativo.
Vovó é filha de um Ventre Livre,
Nasceu feliz, depois da abolição.
Casca de côco lhe traz na lembrança,
O amor escravo, de seu Pai João.
Vovó não quer casca de côco no terreiro,
Pra não lembrar do tempo do cativo.
Vovó se lembra da velha senzala,
Da machadada que cortava o côco,
Do Nêgo Velho do seu coração,
Da Sinhazinha, moça muito bela,
Da saia de renda e do Pai João,
Broa de milho em panela de ferro,
De café socado a base de pilão,
Vovó não quer casca de côco no terreiro,
Pra não lembrar do tempo do cativo.

Assim, destarte, pode-se atribuir uma caracterização imagética dessa Preta Velha em questão, a partir da memória dela sobre os tempos de cativo. Novamente, nesse ponto existe o espaço da Senzala e, por ser uma Preta Velha, sabemos que se trata de uma entidade, portanto, um espírito desencarnado que habita o plano espiritual. Diferente do Ponto de Vovó Joana, nesse não lidamos com o espaço de origem em África. A partir da análise da temporalidade deste, que esclarece ser uma preta que nasceu na época da Lei do Ventre Livre de 1871, assevera-se que a espacialidade de origem é o próprio Brasil.

A análise desse ponto, por outro lado, nos abre caminhos para duas interpretações que podem dialogar entre si. A primeira maneira de pensar essa narrativa, seria supondo que trata-se de

uma Preta Velha que nasceu já após a Lei de 1871, do Ventre Livre, mas que é filha de pais que são escravos; a passagem “o amor escravo, de seu Pai João”, reitera a interpretação de ser filha de um escravo. Nesse sentido, as lembranças do cativo são reafirmadas e permanecem no entorno da vida dessa negra, por serem fortes marcas vivas ainda na vida dos seus pais. E, sendo a história a filha da memória, o cotidiano escravo estaria muito presente a partir dessa rememoração latente, que a faz vivenciar as memórias e o cotidiano dos seus pais. Daí explica-se o desgosto pela casca de coco que a faz reviver o espaço da senzala, dos terreiros e da Casa Grande.

Outro caminho de análise é mais pautado na historicidade do período do Ventre Livre e da própria abolição, no qual os nascidos livres ou ex escravos embora estivessem libertos em teoria, estavam muito à mercê dos seus senhores, para ter um sustento e uma habitação. Como coloca José Lins do Rego, “as negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho (...). O meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão”. O que sustenta a análise de que muito frequentemente os cativos mesmo após a alforria, continuavam nas dependências da fazenda, pela falta de condições de manter uma vida digna autônoma. Nesse âmbito, dizer que nasceu enquanto Ventre Livre e mesmo assim evocar lembranças do cativo, aponta a permanência dos sujeitos no cotidiano das senzalas; tanto pela dependência dos pais, que ainda são escravos, quanto pela falta de um amparo que lhes sustente em outro ambiente que não o da casa grande. Nas duas possibilidades de leitura, cabe destaque à sensibilidade humana presente, a ponto de uma casca de coco trazer à tona tantas vivências e sensações

adormecidas. A machadada que corta o coco, a Casa Grande, a Senzala, o café sendo pilado, o milho cozinhando, a panela de barro, todos os elementos em um emaranhado de sentimentos que se mesclam à saudade do seu Pai João.

Como anota Lourival Andrade Júnior, grande parte dos pontos de Pretos Velhos possui uma tendência a deixar de lado seu protagonismo na luta pela liberdade, adquirindo, entretanto, um senso de divindades que permitiram o fim do cativo. Pode-se analisar essa postura no Ponto de Tia Maria, abaixo:

Liberdade ainda que tardia
Assim rezava na senzala Tia Maria
Salve o triângulo divino salve o seu
Ponto riscado
Saravá Minas Gerais
Tia Maria de Minas chorando em oração
Pedia a Zambí o fim da escravidão

A frase “liberdade ainda que tardia” nos mostra, nesse ponto, ainda, tanto as relações espaciais, quanto temporais que ficam nas entrelinhas. Com esse trecho identificamos que trata-se de uma Preta Velha que viveu na região de Minas Gerais, no recorte espacial do século XVIII, contexto da fala “Liberdade ainda que tardia”, na defesa da Inconfidência Mineira. Podemos refletir, desse modo, que tratava-se também de uma mulher escravizada que rezava pelo sucesso dos inconfidentes, orava pela liberdade tanto dela, com o fim do cativo, quanto do Brasil na luta inconfidente pela República. A última frase do ponto, que pede a Zambí, pelo fim da escravidão reitera duas análises estudadas. A primeira, esquecendo-se, das diversas ações negras na luta pela liberdade, atribui a liberdade do cativo como uma obra divina dos iníquos e, por vezes, até mesmo dos santos católicos. A segunda, assevera

novamente a ideia de que os Pretos e Pretas-Velhas que trabalham na Umbanda, são entidades que provém da cultura Banta; haja vista que Zambi era considerado o deus superior nesta porção regional dos povos bantos.

As marcas ferozes da escravidão são evidenciadas no ponto de Vó Cambinda, que demonstra as marcas tanto físicas quanto mentais, presentes na memória:

Vó Cambinda vem de longe
De tão longe, cansada de caminhar
Ela vem devagarzinho Sinhazinha,
Quase que não pode andar
Vó Cambinda vem de longe
De tão longe, mas até que aqui chegou
O seu corpo está marcado, coitadinha
Do chicote do sinhô
Seu caminho era de espinho
Só de espinho
Mas agora é só de flor
Mas, quanta dor, quanta tristeza
Que a velha traz no coração
Quando ainda ela se lembra
Do tempo da escravidão
Oh Deus lhe salve a estrela guia
Nos tempos da salvação
Isabel a redentora
Pôs luz na escuridão.

Um primeiro elemento que se pode comentar nesse ponto, é o trecho final que coloca Isabel, a princesa, como a redentora e

salvadora, que com sua assinatura teria abolido de bom grado, em 1888, a escravidão, levando, destarte, luz à escuridão. A figura de Isabel aparecer no ponto como salvadora, demonstra o desconhecimento dos fatores histórico contextuais locais e a pressão internacional que levou ao fim do escravismo no Brasil. Além de levantar a visualização da postura que os personagens imperiais adquiriram para si, frente ao povo, enquanto salvadores, numa ilusão mítica que se perpetua até os dias hodiernos.

Elementos que se complementam e proporcionam uma visualização imagética de uma figura envelhecida pelo tempo, sofrida pelo azorrague do chicote e entristecida pelas mazelas enfrentadas: Vó Cambinda. As marcas da escravidão são evocadas neste ponto pelas memórias que visualizam o carnal, transmutadas em uma leitura que nos permite enxergar a dualidade temporal: enquanto em vida, o caminhar lento de Vó Cambinda, com sua pele ferida pelo seu senhor e uma alegoria de uma vida difícil, cheia de espinhos e tristezas; em contraponto, os espinhos da vida agora dão espaço e protagonismo às flores do desencarne, do pós vida. À espiritualidade, portanto, permitia que a escravidão estivesse apenas na memória.

Reflexões finais

As diversas formas de se praticar Umbanda se misturam e dialogam pelo Brasil profundo; cada uma seguindo os seus ritos e lógicas particulares. Estas, contudo, dialogam e compartilham entre si relações de semelhança em seu ritual como um todo, como, por exemplo, a presença das entidades que se manifestam nos terreiros. Os trabalhos que se propõem a estudar a Umbanda

e sua teologia vêm crescendo nas últimas décadas dentro e fora do âmbito acadêmico. O balanço historiográfico realizado nos permitiu perceber uma narrativa comum em tais comunicações: pautam muito mais na figura do masculino do que na figura do feminino, sobretudo na linha dos Pretos-Velhos; causando o que entendemos como um esquecimento historiográfico.

Nos propomos aqui nesta discussão contribuir para os estudos sobre as entidades Pretas-Velhas dentro do culto umbandista, sendo vistas na ótica das suas memórias, compreendendo a sua escravidão e liberdade a partir dos pontos cantados. Com um mapeamento de 200 pontos, disponíveis em ambientes virtuais, objetivamos analisar suas particularidades e, a partir da escolha de alguns aqui expostos, obtivemos percepções sobre a escravidão e as vivências.

As memórias das Pretas-Velhas, portanto, podem ser visualizadas nas letras dos pontos cantados e nos permitem imaginar um pouco do seu cotidiano enquanto mulheres escravizadas. Ao mesmo tempo, essas fontes nos possibilitam o contato com diferentes temporalidades e espacialidades; senzalas e terreiros se mesclam em meio às narrativas musicadas, evocando memórias e trazendo feitos atuais; cantos, destarte, que evocam os traços da escravidão e da liberdade de entidades importantíssimas no culto umbandista. As sensibilidades dispostas nestes cantos ritualísticos reitera, para nós, a percepção de como a espiritualidade e o sagrado se colocam como um meio de firmeza a qual esses povos, enquanto cativos, se apegaram ressignificado o cotidiano árduo por alguns instantes. A fé nas divindades dava a força necessária para que as diferenças étnicas fossem transformadas em laços de solidariedade e resistências.

Referências

- ANDRADE JÚNIOR, Lourival. **“Adorei as almas”:** Umbanda, Pretos-Velhos e escravidão. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17., 2013, Natal. Anais... Natal: Anpuh, 2013. v. 1, p. 1 - 13. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364730161_ARQUIVO_Adoreiasalmas-XXVIISNH-textocompleto.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2018.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia:** A Escola dos Annales (1929-1989). Tradução: Nilo Odália. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas.** Tradução: Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo: EdUSP. 2008.
- CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e Pretos-Velhos da Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.). **Encantaria Brasileira.** Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 281-303.
- FOUCALT, Michel. **A Ordem do Discurso.** Tradução: Laura Fraga Sampaio. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- KUNDERA, Milan. **O Livro do Riso e do Esquecimento.** Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra.** Belo Horizonte: Autêntica Ed, 2008.
- LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado.** São Paulo: Revista Projeto História, 1998.
- MARTINS, Giovanni. **Umbanda de Almas e Angola.** 1ª ed. São Paulo: Ícone, 2011.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada.** São Paulo: EdUSP, 1996

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda Consideração Intempestiva**: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. **Das Macumbas à Umbanda**: Uma análise histórica da construção de uma religião brasileira. 1ª ed. Limeira, São Paulo: Editora do Conhecimento, 2008

OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. **Viver e morrer no meio dos seus**: Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. São Paulo: Revista USP. dez./fev. 1995/1996.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. 102ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2010.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2007, v.27, n. 54, p. 281-300.

SOUZA, Laura de Mello e. Revisitando o Calundu. *In*: **Ensaaios sobre a intolerância**: inquisição, marranismo e anti-semitismo. São Paulo: Humanitas, 2002.

A NECESSIDADE DE FAZER-SE OUVIDO: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM “TIO, MI DÁ SÓ CEM”, DE JOÃO MELO

Bruno Santos Melo (Universidade Estadual da Paraíba)

Introdução

O espaço do fazer literário agrega em si problemáticas de cunho social, político, filosófico, cultural, histórico, entre outras questões. Assim, na literatura africana é possível observar que há uma gama de discursos referentes à política, à cultura, às práticas sociais e à própria construção literária, mediante o questionamento do lugar de fala em detrimento das representações do outro a partir de seu próprio ponto de vista. Além disso, é válido salientar a pluridiscursividade que esta literatura abarca, já que tematiza a maternidade, a infância, a política, as práticas culturais, questões de gênero e demais ideias que muitas vezes tendem a ser invisibilizadas por uma crítica e por uma produção literária ainda pautadas em ideais androcêntricos e etnocêntricos.

Dessa maneira, tendo em vista os objetivos desta discussão, é possível observar que a história de Angola é a principal matéria em que Aníbal João da Silva Melo ancora-se para a produção de *Filhos da Pátria* (2001), uma antologia de dez contos. Diz-se,

pois, que a história é a âncora do escritor pelo fato de que as narrativas constroem-se a partir do olhar frio, realista e cruel de narradores observadores e narradores-personagens, de forma a observar a ficcionalização da história, concebendo, pois, a história não apenas como um estudo do passado, mas também como uma problematização do presente, tendo em vista que as temáticas postas em voga por João Melo são de natureza contemporânea.

A antologia faz menção à década de 70, em um contexto de pós-independência, quando há a ruptura definitiva com Portugal e seu regime colonialista. O processo de independência dá-se por meio da luta de partidos nacionalistas fundados com o objetivo de lutarem contra o colonialismo, no entanto, a independência ocorre de maneira unilateral por três partidos, o que ocasiona uma guerra civil em Angola. Diante disso há a instauração, a partir do MPLA, de uma democracia multipartidária, agregando a UNITA e a FNLA e que culminou em uma eleição no ano de 1992, na qual o MPLA saiu como vencedor. A guerra civil tem fim em 2002, após a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, já que o partido não aceitou o resultado das eleições e retomou a guerra após o período das eleições.

Dessa maneira, a literatura pós-colonial traz consigo um panorama histórico que serve como pano de fundo para a sua construção, de forma a observar que João Melo, dentre os recursos narrativos que utiliza, faz uso de sua condição de jornalista, a fim de atribuir ainda mais veracidade às suas narrativas a partir da ficcionalização da realidade histórica de Angola, sobretudo ao destacar uma realidade de um país recém independente, no qual há cerca de 500 mil mortos pela guerra, mais de um milhão

de pessoas obrigadas a se refugiarem, pobreza, fome, violência e tantas outras questões que assolaram o território angolano.

Nesta feita, este artigo visa refletir, a partir do conto *Tio, mi dá só cem*, do escritor já mencionado, como se dá a construção da infância mediante o silenciamento social e a necessidade de sobrevivência em uma Angola assolada pela guerra civil, tendo em vista o processo de marginalização em que o personagem protagonista é inserido. Observar-se-á, ainda, como o fazer literário ancora-se na história mediante a sua ficcionalização, atentando para temáticas como violência, subalternidade, fome, entre outras. Para empreender tais reflexões, recorre-se, portanto, aos estudos de Dalcastagnè (2005), referentes à literatura contemporânea, bem como às reflexões de Stuart Hall (2014) e Bauman (2005) no tocante aos processos de construção identitária e aos estudos das literaturas africanas, a partir das discussões de Bezerra (2008), Jacob (2016), Martins (2001), Mata (2012), entre outros.

Infância e a necessidade de fazer-se ouvido: a voz que ecoa a partir das margens

A narrativa elencada para análise, o conto *Tio, mi dá só cem*, é ambientado em um cenário angolano de pós-independência, de forma que no decorrer da trama é apresentado ao leitor uma representação de um país em estado crítico, pois o desvencilhamento do colonialismo português dá lugar agora à instauração da guerra civil pelos três movimentos nacionalistas que lutaram contra o regime colonial. Nesta feita, como em toda guerra civil, os cidadãos são uns dos mais prejudicados, pois recaem majoritariamente sobre

eles os males deste impasse, como a fome, a violência, a marginalização e tantos outros aspectos que se apresentam na narrativa em questão. Assim, “em meio a essa situação desoladora, a literatura age criticamente, revelando situações e vivências silenciadas até então.” (MACHADO e ROANI, 2011, p. 1)

O conto é apresentado a partir do ponto de vista de um narrador homodiegético, ao passo que a enunciação se dá mediante uma visão interna do cenário angolano frente à guerra, como mencionado anteriormente. Além disso, por ser esse um narrador homodiegético, tem-se, pois, não apenas a narração de um fato alheio por meio de um personagem, mas a enunciação de “sua própria história” (CARDOSO, 2003, p. 58).

A frase que dá início ao conto, e que coincide com o título, é “Tio, mi dá só cem” (p. 27). A princípio, pode-se perceber que há, neste excerto, algumas marcas que possibilitam o levantamento de algumas assertivas acerca da identidade desse narrador, como o uso do verbo no imperativo, que denota um pedido ou uma ordem e o uso do vocativo “Tio”, que pode ser observado como um termo que generaliza um homem com idade mais velha em relação a um enunciador mais jovem; assim, pode-se pensar nesse narrador como um menino que faz um pedido a um homem mais velho. Neste contexto, é válido salientar, ainda, que os “cem” que o garoto pede ao homem se refere à Kwanza, a moeda angolana, que corresponde a 0,012 do Real brasileiro, ao passo que 100 Kwanza cerca de R\$ 1,20.

Partindo dessas premissas, é válido destacar também que esta é uma frase que será reiterada diversas vezes na trama, pois no desenrolar da narrativa evidencia-se que o garoto não faz um mero pedido apenas, mas realiza um assalto a determinado homem.

O conto dá-se inteiramente por meio de um único parágrafo, tendo como principal elemento coesivo a vírgula e apenas um ponto final, ao término do texto; também observa-se que há certo entrelaçamento de vozes mediadas pelo narrador, de maneira a perceber a recorrência à memória e a necessidade de verbalização como aspectos predominantes no decorrer da narrativa, que tem início com a abordagem do menino ao homem:

Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem, os outros miúdos me caçambularam com ele o ferro que um muata me deu, eu lhe vi quando chegou com a garina, parecia então filha ou neta dele, sei lá, meteu o carro lá bem no fundão perto das pedras, eu dei um tempo, contei nas mãos, eu entao sei contar, tio, também andei na escola, cheguei até na quarta, a, bê, cê, dê, um dois, três, quatro, num é assim, tio, é assim sim senhor, não ri, foi o meu professor é quem disse, lá no mato adonde eu estava antes de vir aqui em Luanda como deslocado, uns dizem é deslocado, outros porque é refugiado, essas palavras nós no mato na nossa escola mesmo nunca lhe vimos, nem ouvimos (MELO, 2001, p. 27)

Neste primeiro momento do conto alguns delineamentos são possíveis de serem traçados, sobretudo àqueles concernentes à ficcionalização da história de Angola, tendo em vista que o marco inicial se dá por meio de um assalto. Diante da guerra civil, em que diversas famílias foram devastadas como consequência das violências sofridas no processo das lutas pelas tomadas de poder, é importante destacar que a tirania que antes era imposta pelo colonialismo português agora se desloca e centra-se nos próprios

angolanos, que passam da condição de oprimidos para opressores, conforme destaca Sheila Jacob ao afirmar que

Muitos textos pós-1975 passaram a ser marcados por uma nova denúncia, não mais das ações dos colonizadores estrangeiros, mas sim dos próprios angolanos, muitos dos quais reproduziram as antigas práticas de opressão e exploração que antes denunciavam. (JACOB, 2016, p. 81).

Ao tratar-se de ficcionalização da história, sobretudo no contexto pós-independência de Angola mediante os conflitos ocasionados pelos grupos nacionalistas, é importante destacar que

[...] podemos entender história e ficção como formas de representação do passado, cujos discursos estão condicionados por implicações ideológicas de seus autores. O diferencial, porém, entre ambas, é: a ficção, através da liberdade facultada pela arte literária, ao revisitar o passado não se condiciona a representar os grandes fatos e feitos dos grandes nomes. (MARTINS, 2014, p. 25)

Dito isto, e conforme se observa no desenrolar da narrativa, ao trazer como matéria da ficção a história, João Melo não necessariamente se limita à exclusividade dos fatos históricos da guerra civil, de maneira que se constituem como um ponto de partida para a narrativa, sobretudo por possibilitar a representação de grupos que até então eram postulados nas poéticas majoritariamente pelo ponto de vista do colonizador, que os imbuíam valores que não necessariamente faziam jus à identidade individual dos angolanos e à nacionalidade de Angola. Com isso, tem-se como protagonistas nestas narrativas contemporâneas não apenas os “grandes fatos e feitos dos grandes homens”, mas também a representação e

representatividade da história do presente, da emergência cotidiana, das diferenças, das lutas contra o racismo e demais problemas que persistem em assolar a África.

Frente a problemas como esses, encontra-se o protagonista da narrativa, que vivencia um conflito de ordem ontológica e identitária, pois é mediante o diálogo com a vítima do assalto que o menino narra a sua história, um fato incomum, tendo porque em um assalto o assaltante tem como objetivo ser o mais breve e objetivo possível, no intuito de não levantar suspeitas. No conto há um movimento contrário, pois o garoto não parece preocupar-se em ser visto ou preso, delineando-se, portanto, a necessidade de ser ouvido. No momento da abordagem ao homem, após pedir os “cem” para comprar pão e afirmar sua fome, tem início a narrativa de um episódio de sua vida que o marcou: “eu lhe vi quando chegou com a garina, parecia então filha ou neta dele, sei lá, meteu o carro lá bem no fundão perto das pedras, eu dei um tempo” (MELO, 2001, p. 27).

No entanto, observa-se a ausência de uma linearidade e consecução durante o monólogo-dialógico que o protagonista traça com o homem – já que não há a fala do homem expressa no texto, mas as suas expressões, como o riso, representadas pelo narrador –, entremeado por diversas repetições de “Tio, mi dá só cem”, aspecto reiterante de que mesmo havendo uma espécie de “desabafo”, aquela ação continua a ser um assalto, tendo em vista que a frase aos poucos perde o tom de pedido e torna-se muito mais uma ameaça. Ângela Maria Perez Arruda, ao parafrasear Luiz Carlos Simon, afirma:

Luiz Carlos Simon (1999) comenta essas peculiaridades da ficção pós-moderna e diz que o conto possui

três aspectos básicos: fragmentação, velocidade e intensidade. O primeiro se refere a frases desconexas, falta de linearidade e superposição de ideias, sempre escolhidas pelo contista a fim de gerar um efeito jamais conseguido se baseado na integridade e na sequência. (ARRUDA, 2012, p. 225)

Por ser o conto uma narrativa mais curta, os acontecimentos precisam acontecer de forma mais contundente e objetiva, de maneira que na produção literária contemporânea observa-se a recorrência, cada vez mais comum, a construção de tramas que, por tematizarem problemáticas de natureza do cotidiano, agregam em sua composição aspectos como a violência, a fragmentação, a dúvida, a incerteza, os espaços urbanos; com isso, os aspectos linguajeiros também são contemplados, como a presença de frases desconexas, falta de linearidade e palavras obscenas como recursos não apenas estilísticos e que atribuem ainda mais verossimilhança às obras, mas sobretudo como uma forma de agregar uma maior dimensão subjetiva aos personagens. Assim, na literatura contemporânea, a relação com a linguagem constitui-se como uma oportunidade de emancipação, principalmente porque

se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo,

como se situam dentro de sua realidade cotidiana.
(DALCASTAGNÈ, 2005, p. 117)

Diante disto, reitera-se a contemporaneidade da narrativa em análise, sobretudo pelo ponto de vista da linguagem, pois é por meio da necessidade de verbalizar aquilo sentia que o protagonista apresenta sua história. Ao mencionar o episódio que presenciara ao realizar um assalto, é possível perceber a existência de uma angústia presente em sua fala, sobretudo porque traça-se uma relação direta com as suas memórias e com a condição na qual se encontra, principalmente porque é possível evidenciar que a subalternidade em que ele se insere dá-se pelo fato de ser “deslocado, uns dizem é deslocado, outros porque é refugiado” (MELO, 2001, p. 27).

Assim, logo percebe-se que o garoto é como um dos “[...] personagens que sabem que devem seguir em frente em busca de ultrapassar barreiras e tentar, nesse caminho, recuperar a angústia de possíveis esperanças” (JACOB, 2016, p. 82). É neste processo de tentar recuperar a esperança e começar uma nova vida que compreende-se história do menino e os motivos que o levaram até Luanda como refugiado:

Eu desde que vim em Luanda por causa da guerra não sei mais onde estão as minhas irmãs [...] de repente comecei a lembrar um monte de coisas, por exemplo, um dia lá em Chitepa estava eu mais os meus dois irmãos menores, eu olhei pra eles e disse qualquer dia vou em Luanda ver o mar, eles riram pois sabiam o nosso velho jamais ia deixar, mas nesse dia entrei no avião do PAM como refugiado, ou deslocado, sei lá, vim mesmo aqui em Luanda, o meu pai ninguém tinha notícias dele, parece tinha ido na lavra há três

dias, mas ainda não voltara no dia em que entrei no avião e comecei a berrar os meus pais lhe mataram nos bandidos [...] primeiro puseram-me num lar de padres mas no terceiro dia fugi, agora estou aqui na Ilha, tenho o meu buraco, saio de dia pra fazer uns biscates, de noite fico aqui mesmo a controlar os carros que chegam pra fazer sacanagens. (MELO, 2001, p. 31 - 33)

São fragmentos de memórias como esses que possibilitam compreender os motivos responsáveis pela inserção o menino na condição de marginalização em que se encontra, sobretudo tendo em vista que no decorrer do tempo “Angola recebeu heranças históricas com uma excessiva heterogeneidade de crescimento e decadência.” (BEZERRA, 2008, p. 1), de modo a perceber que nessa decadência ocasionada pelo período colonial e agora pela guerra civil, emerge a necessidade de refugiar-se em cidades que apontem para algum tipo de esperança. Luanda era para o garoto uma idealização de um espaço para ressignificação de sua realidade, no entanto, após abandonar a escola e os seus irmãos, a realidade por ele encontrada é totalmente diferente daquilo que ele vislumbrava, pois como destaca Inocência Mata ao tratar da história de Angola, é “uma História inquietante, nem sempre heróica, feita de amores, sim, mas também de desamores e tradições, uma História de dores e incomodidades” (MATA, 2001, p. 218)

A utilização de “deslocado” como uma expressão sinonímica de “refugiado” no conto é um aspecto importante a ser levado em consideração, sobretudo porque no processo de deslocamento espacial há também o deslocamento subjetivo, fato que ocasiona um clima melancólico na narrativa. O menino, por vezes, aparenta estar deslocado de si, fato ocasionado por um período de descobrimento

acerca de sua subjetividade e as relações que traça com o outro. Isto manifesta-se na narrativa a partir de uma reflexão diante do fato que o marcou: o assassinato de uma de suas vítimas.

O assassinato decorre durante o assalto, mas é possível afirmar que não era essa a intenção do menino:

o pulso estava firme pra compensar a voz que estava fraca, mi dá só cem seu filho da puta, mi dá só cem, o gajo sabia o fio da minha voz era enganador, tirou só os documentos, eu deixei, tio, deixei pois no fundo sou um canuco porreiro, não gosto de fazer mal a ninguém, então porquê que todos me fazem mal, um dia ainda vou descobrir, tio, juro mesmo, tio, ainda vou descobrir porquê que todo mundo me faz mal. (MELO, 2001, p. 30)

O questionamento e a reflexão diante da condição em que se encontra, bem como a sensação de deslocamento circundam a narrativa, de forma a projetar no personagem uma identidade que por muitos momentos não lhe parece confortável ou coerente diante das aspirações que tinha quando foi à Luanda, pois o “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado: composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2014, p. 11). Assim, é de suma importância observar esse processo de descobrimento de si em relação ao outro, tendo em vista que é por meio do assassinato cometido que o garoto passa a questionar as decisões que o levaram até a situação em que se encontra.

O motivo principal que leva o personagem a cometer o assassinato diz respeito ao fato de que a vítima do assalto, um homem velho que estava praticando sexo com uma garota muito

mais jovem em seu carro, não obedece às suas ordens e reage, fato que ocasiona a sua morte. No entanto, observa-se que o garoto, após cheirar gasolina durante toda a tarde a fim de tentar esquecer a fome, fica mais nervoso que o normal, sobretudo porque ao abordar o homem para assaltá-lo, vê a figura da menina:

[...] mas de repente, foi mesmo de repente, juro, eu não queria, olhei na garina toda encolhida no outro banco, devia ter quinze anos, nem bonita, nem feia, mas tinha uma mini-saia quase sem saia, era só mini, as coxas já formadas, olhei-lhe bem, parecia um animalzinho perdido na floresta, podia ser minha irmã, tio, eu desde que vim em Luanda por causa da guerra não sei mais onde estão as minhas irmãs, mas aquela garina poderia bem ser minha irmã, de repente tive vontade de chorar [...] apontei a pistola na direção da miúda e disse tu ficas aqui, vá, sai do carro, não tenhas medo porra, este cabrão não vai te fazer nada (MELO, 2001, p. 31)

Mas naquela noite em que apaguei o muata com três balázios na cabeça a miúda dele me fez lembrar as minhas irmãs, ah, tio, às vezes tenho saudades mesmo, mas só delas, por isso naquela noite afastei ligeiramente a garina com toda a doçura que ainda me resta, mas também com amargura, levei-a para longe do corpo morto daquele filho da puta, sacana, velho sem vergonha. (MELO, 2001, p. 35)

A narrativa deixa claro que em um primeiro momento não há uma preocupação com a garota, porém, em uma espécie de epifania o personagem lembra-se das irmãs que deixou em Chitepa, sua cidade natal, à mercê da sorte, pois o pai havia se ausentado de casa e a mãe foi morta, fatos que ressaltam as condições cruéis

e sub-humanas devido a guerra em Angola: “ouvi a voz da minha mãe, os gritos da minha mãe, o desespero todo da minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram com fogo” (MELO, 2001, p. 34). Ao projetar na menina a imagem de suas irmãs e ainda da sua mãe, o menino passa por uma crise identitária, pois como evidencia Stuart Hall (2014),

Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2014, p.10)

Com isso, ao sentir a vontade de chorar mas manter a postura devido a situação que se encontrava, o personagem insere-se em um descentramento de si, pois demonstrar qualquer sentimento além de raiva naquele momento poderia ser uma falha, tendo em vista que a identidade que forja para si é a de um menino-homem como estratégia de sobrevivência na periferia de Luanda, por entre animais à procura de alimento, além da sobrevivência diante dos outros moradores de rua. No entanto, ainda que impusesse medo ao homem que estava com a garota, ele reage ao assalto, fato que ocasiona a sua morte:

de repente, tio, eu mesmo não sei explicar nada pois as coisas aconteceram muito depressa, o muata berrou Aninhas, não sai, e baixou a cabeça pra escapar do cano da kilunza ao mesmo tempo que esticava a perna esquerda pra fora atingindo-me os joelhos, eu desequilibrei-me um pouco, ah, tio [...] nem um tremor, tio, nem um remorso, tio, quando abri os olhos

a cabeça do muata estava debruçada sobre o volante toda rebentada, o sangue jorrava-lhe da testa até no tapete formando um pequeno lago cada vez maior” (MELO, 2001, p. 31)

Com a morte do homem a menina entra em desespero, o garoto não entende, pois julgava ter-lhe feito um bem, livrando-a das mãos do seu algoz. Porém, a garota “Lançou-se contra o meu peito, começou a arranhar-me, a dar-me bicos nas canelas, mataste o meu amigo, mataste o meu amigo, ele ia mi colocar, ia mi dar um filho” (MELO, 2001, p. 32). Neste momento da narrativa, traços da cultura africana podem ser ainda mais percebidos, sobretudo concernentes à configuração identitária imposta à mulher. Segundo Bibian Pérez Ruiz,

Em muitas sociedades africanas, a identidade como mulher é determinada pelo facto de ser mãe. É frequente que o parentesco se forme com base nas relações que se estabelecem pelos nascimentos, mais do que pelos vínculos matrimoniais, sendo os laços mais importantes os derivados da linha materna. Nesta perspectiva, as mães africanas podem ser classificadas de poderosas, particularmente em sociedades matriarcais, onde a mulher é reverenciada como dadora de vida, garante da ligação com os antepassados, portadora da cultura e centro à volta do qual gira a organização social. (RUIZ, 2010)

Nesta feita, ao se problematizar a maternidade como um processo essencial para a inserção social da mulher africana, melhor compreende-se a revolta da menina com o personagem, porque havia ali a possibilidade de uma gravidez, ou seja, havia a perspectiva de melhores condições de vida para a menina, pois

seria respeitada por exercer a condição de mãe, tendo em vista que a criança é muito valorizada na cultura africana, de maneira que é posta como uma garantia de que os pais terão cuidados na velhice.

Na narrativa, a possível maternidade da garota é interrompida, porém, como afirmou-se anteriormente acerca do processo de construção da identidade do menino, e tendo em vista que o conto possibilita o levantamento da hipótese de que ele se encontra em um período de transição para a adolescência, período marcado por incertezas, inseguranças e sentimentos confusos, o garoto, em um ato inesperado, enquanto a menina esbraveja o fim dos seus objetivos, a abraça, de maneira a acalmá-la. O narrador afirma ainda:

abraçei-lhe com força, as minhas lágrimas também começaram a sair devagarinho dos meus olhos [...] fomos na praia, tirei-lhe a roupa, fodi-lhe, fodi-lhe, fodi-lhe, parece que não estava a lhe foder mas a vingar-me do mundo (MELO, 2001, p.35)

O ato sexual praticado com a garota reafirma o período de transição que o menino sofre, mas também o momento epifânico que ocorreu mediante o encontro com a alteridade, embora tenha havido a projeção de suas irmãs na figura da menina. Neste sentido, o personagem, que no início da narrativa é um menino, em seu término é muito mais homem do que garoto, sobretudo porque agora foi capaz de verbalizar uma memória subalterna, uma voz silenciada, talvez ainda o peso da culpa ou mesmo os medos dos julgamentos. Além da verbalização da voz, a prática do sexo também é de suma importância para a construção de sua subjetividade, pois simboliza um período de experimentação do novo, que agora se abre a partir da linguagem.

No menino ficaram “marcas, tio, muitas marcas, fundas, dolorosas, parecem facadas no coração [...] fiquei outra vez sem nada, sem pai, sem mãe, sem irmãos, não sei se sou deslocado, refugiado ou outra coisa qualquer” (MELO, 2001, p. 36). Assim, pode-se afirmar que há um retorno à situação inicial da narrativa, na qual há uma série de especulações em torno de sua subjetividade a partir da incerteza daquilo que se é, sobretudo ao ressaltar o contexto histórico e social da guerra e a situação subalterna em que se encontravam os refugiados.

Considerações finais

A observação das relações traçadas com o outro no decorrer da narrativa são fundamentais para a compreensão e apreensão dos sentidos do texto, no entanto, o processo de construção e descoberta de si em meio ao caos do ser se configurou como o principal enfoque deste trabalho, sobretudo porque é a partir da experimentação com o trágico e a ressignificação de si mesmo que o narrador-personagem experiencia algo novo até então, embora se dê entre duas dicotomias: o amor e o ódio extremo, o sexo com a menina e o assassinato de seu algoz.

O menino, que sequer tem o nome mencionado no conto, já que afirma a sua última vítima: “nem nome tenho, me chama como o tio quiser” (MELO, 2001, p. 35) representa uma gama de problemáticas concernentes à infância no âmbito das literaturas africanas, sobretudo porque “a infância é, sem dúvida, um dos temas que, nas literaturas africanas de expressão de língua portuguesa, mais evidencia a sua origem urbana. (TRIGO, 1985, p. 57). O espaço urbano emerge como um importante espaço na literatura

contemporânea, atuando não apenas como um simples pano de fundo onde se encenam as poéticas, mas como um espaço que age de forma direta na construção identitária do sujeito, principalmente porque as identidades são fluídas, e estão constantemente se refazendo (BAUMAN, 2005), de forma que “com efeito, quase todos os poetas e ficcionistas dessas literaturas glosam o binômio cidade-infância, como plataforma para uma escrita denunciativa e insubmissa” (TRIGO, 1985, p. 57).

Com isso, a necessidade de fazer-se ouvido manifesta-se na trama a partir da condição subalterna que é destinada ao garoto, fato justificado sobretudo pelo contexto político-histórico em que a guerra civil de Angola culmina em um cenário de destruição, fome, decadência, violência e tantos outros fatores que ocasionam a multiplicação de inúmeros garotos como o protagonista de *Tio, mi dá só cem*, que precisa recorrer à supressão da voz, dos sentimentos, dos sentidos, da moralidade, da cultura, para poder sobreviver em meio ao caos e crueldade que instaurou-se em Angola.

A verbalização da voz é um símbolo para a exteriorização dos sentimentos, para a possibilidade de (re)criação identitária, e embora haja um retorno para a situação subalterna, o personagem insere-se como um sujeito que experienciou algo novo. Assim, a experiência com a violência e o trágico denota o “próprio reconhecimento da tragicidade da condição humana, ambígua, inexplicável, incontrolável.” (RESENDE, 2008, p. 32).

Referências

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Estação Literária**, Londrina, v. 9, n. 1, p. 220-237, jun. 2012.

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- BEZERRA, Rosilda Alves. Narrativa de memória e identidade africana: os olhares da infância em “A cidade e a infância” de Luandino Vieira e “Bom dia camaradas” de Ondjaki. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Tessituras, Interações, convergências**. Sandra Nitrini et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008.
- CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da Literatura ao Cinema. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 57-72, jan. 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 22/01/2019.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- JACOB, Sheila Ribeiro. Travessias literárias: novas viagens à cidade de Luanda ressignificada. **Abril**: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana (NEPA) da UFF, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.77-87, jul. 2016.
- MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; ROANI, Gerson Luiz. O abandono da infância em detrimento do real em “Encontro ao acaso”. In: **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política**. Juiz de Fora: Darandina, 2011.
- MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. **O processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em A Sul. O Sombreiro**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.
- MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

MELO, João. **Filhos da Pátria**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RUIZ, Bibian Pérez. **Maternidade na literatura africana**: Mãe África (2010). Disponível em: <https://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkyZZpyuyAftFaWJeL>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

TRIGO, SALVATO. **Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 1985.

PARTE 2

Literatura e Sociedade

A George Floyd

"Invente uma história... Por nós e por você, esqueça o seu nome na rua; nos conte o que o mundo tem sido para você nos lugares escuros e na luz. Não nos diga no que acreditar nem o que temer."

Toni Morrison

SUMÁRIO PARTE 2

- 302** FOTOGRAFIA E LITERATURA ATRAVÉS DO OJÚ DE AFETO E RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA
Camila de Matos Silva (UFPE/PPGL/CAPES)
Prof. Dr. Roland Walter/UFPE
- 322** CARTOGRAFIA “MÁGICA”: UMA TECISSUTURA ESPACIAL EM O SÉTIMO JURAMENTO, DE PAULINA CHIZIANE. PELAS TRILHAS DA PAISAGEM SONORA, DA PERFORMANCE E DO REALISMO ANIMISTA
Camila de Matos Silva (PPGL/UFPE/CAPES)
Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)
- 340** NO SEU PESCOÇO E O FUTURO PARECE BOM: GÊNERO E ESCRITA NA LITERATURA NIGERIANA
Profa Ma. Camilla Rodrigues Protetor (UFPE/PPGL)
- 359** O CORPO QUE NEGA A MORDAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO EM PAULA TAVARES
Prof. Ms. Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 3759** A SAIA ALMARROTADA E A REPRESETAÇÃO DA MULHER MOÇAMBICANA: O ENSINO DE LITERATURA E O MÉTODO RECEPCIONAL
Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos (UEPB/PPGLI)
Profa. Dra. Sueli Meira Liebig (UEPB/PPGLI)
- 393** MEMÓRIA E IDENTIDADES ANGOLANAS EM BOM DIA, CAMARADAS DE ONDJAKI
Cleanne Nayara Galiza Colaço (Universidade Estadual do Piauí)
Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)
- 413** A NEGRITUDE NA POESIA AFROURUGUAIA DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS
Crislane da Conceição Alves Assunção (UESPI)
Prof. Ms. Josinaldo Oliveira dos Santos (UESPI)

- 440** "EMINENTE MESTRE E MEU DISTINTO AMIGO": CARTAS DE OSCAR RIBAS A CÂMARA CASCUDO
Dayveson Noberto da Costa Pereira (UFRN/IFRN)
- 459** A PARTICIPAÇÃO DO NEGRO NOS QUADRINHOS BRASILEIROS
Edito Romão da Silva Junior (UEPB)
Tatiana Soares dos Santos (UEPB)
- 479** A DECADÊNCIA HUMANA EM MAÇÃ AGRESTE, DE RAIMUNDO CARRERO
Eliene Medeiros da Costa (PPgEL-UFRN)
Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves (PPgEL-UFRN)
- 498** O LOBOLO NA CULTURA MOÇAMBICANA
Erick Ferreira Cabral (UEPB)
Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)
- 514** REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM REGINA ANASTÁCIA
Ma. Francielle Suenia da Silva (UFPB)
Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
- 534** CONSTRUÇÕES POLÍTICAS: RECORTES DE UM TEATRO DE MEMÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM ARÍSTIDES VARGAS
Profa. Ms. Geane da Silva Santana (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 552** A MORNA COMO EXPRESSÃO IDENTITÁRIA CABO-VERDIANA
Profa. Dra. Geni Mendes de Brito (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgELPPgEL)
- 570** A LITERATURA DE CORDEL NO PROCESSO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO FUNDAMENTAL
Gildiane de Almeida Silva Gomes (UEPB/PROFLETRAS)
Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB/PROFLETRAS)
- 589** UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA O ENSINO DA LITERATURA POTIGUAR NO ENSINO MÉDIO: ATRAVESSANDO OCEANOS E VENCENDO DIFERENÇAS
Gilvan de Oliveira (UFRN)
Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (UFRN/PPgEL)

FOTOGRAFIA E LITERATURA ATRAVÉS DO OJÚ DE AFETO E RESISTÊNCIA AFRO-FEMINNA

Camila de Matos Silva (UFPE/PPGL/CAPES)

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)

*Oriki para Osun
O rio cala,
mas há quem não saiba
que ele é fundo.*

LÍVIA NATÁLIA (2011, Água Negra)

As interartes afro-brasileiras, em especial literatura e fotografia, permitem ao negro falar por si/sobre si, e contar sua própria história e revisar a História “oficial”. Fotografia e literatura são matrizes de arte/fuga, utilizadas para enfrentarem a misoginia e o racismo pelos múltiplos labirintos artísticos. Evocam recursos mnemônicos; grafando e/ou projetando, na escrita e na imagem histórias e História - como recursos de polifonias, resistência e demonstração de afeto pela ancestralidade e religiosidade de matriz africana. A voz ancestral-diaspórica (e feminina) que percorre em todo o trabalho das escritoras e das fotógrafas é a mesma que impulsiona e traz à tona recordações dolorosas de uma História brutal, mas que também traz um legado de fé, resiliência e muita coragem. Tais mulheres conseguem transformar e projetar imagens de afetos e sentimentos de pertencimentos ancestrais valiosos da/para diáspora africana.

Bem como produzem um grande *oroboro mnemônico* - pensado a partir da ideia de transitoriedade, autocuidado, renovação, da reavivamento coletivo e individual. *O oroboro mnemônico* é uma noção estratégica desenvolvida, por mim, como rota de leitura para as literaturas afro-diaspóricas, bem como para as interartes da diáspora africana.

O oroboro, por ser construído representando um movimento espiral e contínuo, é um processo dinâmico e transformador da vida. É aquele que cria, renova e remonta identidades - a partir das memórias selecionadas e contadas ao longo desses movimentos. Mesmo com a morte do corpo, o oroboro é capaz de fazer/renascer, renascer a partir da ancestralidade e da memória (SILVA, 2018, p. 60).

Grafar, revisitar, e trazer para o centro o passado escravocrata, na contemporaneidade, desencadeia, no mínimo, questionamentos a respeito de tanta crueldade e exclusão. Ainda é sombrio revisitarmos os “guardados da memória”. Tomando de empréstimo a fala de Antônio Risério:

O negro, numa sociedade escravista (ou “apenas” discriminatória), é uma fábrica de defesas psicológicas. Sua relação com a cor de sua pele jamais é tranquila, pouco importando que se dê pela via da afirmação racial agressiva ou pelo terrível caminho por onde chega a partilhar do juízo negativo que se faz a respeito dele mesmo. É por isso que ele sempre desenvolve uma sensibilidade toda especial. Nunca, ou quase nunca, está com a guarda baixa. No instante mais imprevisível, a diatribe racista poderá estabelecer seu domínio de campo, flechando-o fundamente. A

literatura vai servir ao negro, nesta circunstância, como couraça protetora [...] (RISÉRIO, 1993, 78).

A citação nos lança para a emblemática (re)configuração e/ou (re)construção da identidade negra, em solo brasileiro. Essa (re)construção foi (ainda é) um embate cultural, e sociológico muito doloroso em relação ao estereótipo negro, principalmente, da mulher negra. A respeito deste “embate” Bhabha nos esclarece:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p. 19-20).

Neste sentido, de (re)configuração e processos identitários, partimos da ideia de passado-presente e futuro - *oroboro*

mnemônico - juntos, por acreditarmos que tal perspectiva nos lança para o futuro (perspectivas) estando na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que nos faz regressar ao passado. O que para nossa análise muito tem a contribuir, uma vez que as identidades afro-femininas sofreram (e sofrem) inúmeras tentativas de mutilações. Com isso acreditamos que pensar um trabalho aliando tais interartes, as quais têm como dínamo a vertente mítico-mística de matriz africana, pode contribuir para o entendimento (tentativa) identitária - de uma linhagem de mulheres que vêm resistindo há séculos contra um sistema excludente. Magalhães afirma que:

Enfim, os negros, mesmo com todas as voltas que davam na “árvore do esquecimento” antes da partida, tinha alma inquieta regida pó Exu e conseguiram preservar alguns elementos importantes de sua cultura. Trouxeram consigo enormes bagagens culturais, como arte, gastronomia, religiões com seus usos e costumes sagrados, linguajar próprio, ritmos e vozes. E, para ganharem força para viver, ou melhor, sobreviver, buscavam formas de se divertirem. O fato de terem vindo sem nenhum pertence pessoal fez com que substituíssem os objetos utilizados em sua cultura por outros aqui no Brasil (MAGALHÃES, p. 92, 2010).

Iniciaremos nossas análises com os poemas de Louise Queiroz e Conceição Evaristo:

Ribeirinha
Afluente misterioso
desponta de olhos negros
sutis.

De açoite
rompe pedras firmadas
às margens do rio

Penetra o âmago
de imensuráveis desejos
contidos

e se derramam sorrateiro
na curva ínfima
que nasce em torno do meu umbigo.

(QUEIROZ, p. 221, 2016)

No poema “Ribeirinha” temos a referência desde de o título ao Orixá Oxum, orixá das águas doces - dona do “afluente misterioso”. Encontramos marcas de resistência por parte do eu lírico - “De açoite/rompe pedras firmadas/às margens do rio”. O eu lírico põe no colo da iabá seus anseios e medos e busca na fé em Oxum lutar e resistir. Oxum apesar de maternal é um orixá de luta e nos ensina que o “mesmo mel que adoça, queima”. Notamos a afetividade, mencionada por nós no título desde artigo, uma afetividade única que se refere à ancestralidade e à ligação com Oxum. Segundo Cruz:

Os fragmentos dispersos de culturas africanas em nosso cotidiano vão além dos territórios demarcados tradicionalmente por nossa história oficial. A tão decantada contribuição de nossos ancestrais

“não-brancos e não-europeus” continua a limitar-se à feijoada, à capoeira, à ginga de corpo e à nossa música (CRUZ, p. 46, 2010).

Resisto
Meu verso é negrume
que reluz sobre a pele da noite vasta.

A carne viva
sob o cipó bordado de navalhas.

É força
grito
luta.

O incômodo
o corte
a faca.

(QUEIROZ, p. 222, 2016)

Em “Resisto” a marca da identificação de raça aparece já na primeira estrofe “Meu verso é negrume/que reluz sobre a pele da noite vasta”; e segue contando uma História de luta e dor: “A carne viva/sob o cipó bordado de navalhas”. No entanto, mesmo com tamanha luta, devido ao legado cruel (escravista) o eu poético já anuncia no título “resisto”, e segue anunciando que seu verso/fala: “É força/grito/luta”. Magalhães acerca da escravização forçada e cruel nos lembra:

Na travessia do Atlântico, no porão do navio negreiro, em condições insalubres, sofrendo frio, fome e dor, alguns negros enlouqueceram, outros se suicidaram e houve aqueles que resistiram firmemente a todas as atrocidades e chegaram ao “novo mundo”, sendo

sucateados física e intelectualmente – reduzidos a míseros escravos (MAGALHÃES, p. 81, 2010).

Na sequência o poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo:

Vozes- mulheres
a voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha bisavó ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado rumo à favela.
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
E
fome.
A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas garantas
A voz de minha filha
recolhe em si

a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, p. 25, 2017)

No poema de Evaristo, a voz que ecoa funciona como um *oroboro mnemônico* – aquele que vai e volta nos espirais do tempo, no intuito de rememoração e reconexão com a ancestralidade. O *oroboro mnemônico* aqui também atua como processo de autoconhecimento e cura, uma vez que ao ecoar as agruras do passado - ressoa um “eco da vida-liberdade”. Neste sentido, levanta um desejo de auto representação e refazimento dos traumas. Lembrando de Leda Maria Martins:

Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Ainda segundo a estudiosa: A ancestralidade, então, ocupa um lugar central nessas comunidades. A primazia do movimento ancestral, fora de inspiração matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processos de uma perene transformação. [...] vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito (MARTINS, p. 79, 2001).

EU-MULHER

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.

Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes - agora - o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.

(EVARISTO, p. 23, 2017)

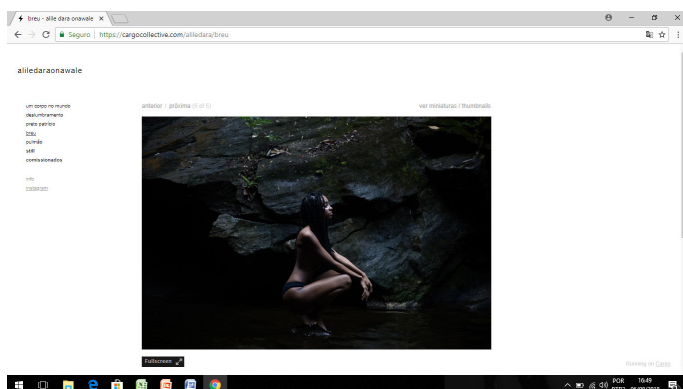
Em “Eu-Mulher” a voz lírica trespassa pelo corpo feminino, considerando esse como “abrigo da semente”. Ou seja, aquela que gera, que faz germinar. Neste sentido, entendemos que este corpo está ligado tanto a funções biológicas da mulher: podendo reproduzir e possivelmente gestar uma criança; como também ao sentido metafórico – a mulher que resiste e que ressignifica. O corpo feminino é posto pelo eu lírico como que é “força-motriz”, aquele que carrega o dom ancestral da fertilidade, fertilidade que não está diretamente ligada ao gestar ocidental – mas fertilidade

como modos operantes de luta, de ginga, de afeto como modo de reconstrução. Para Heidt:

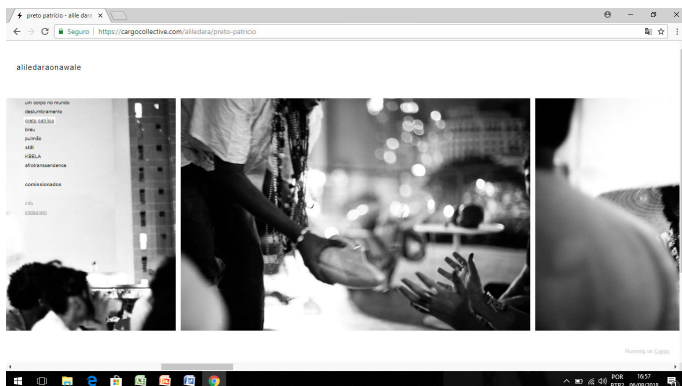
El cuerpo humano es un material rico y complejo, un generador de mitos, un productor de símbolos mutables que se escapan de cualquier estructura rígida, verdad fundamental o significación dada, de contenido arquetipo. Sin embargo, las personas tenemos un constante deseo de controlar y codificar nuestro cuerpo para que este emita un conjunto de mensajes y toda suerte de fantasías. Los individuos llegamos a domar nuestro cuerpo mediante un proceso de aprendizaje cultural en el cual se asimila el control y las limitaciones que el sistema social impone a la utilización del cuerpo como modo de expresión. Por tanto, podemos decir que no existe un tipo de conducta natural, sino que toda expresión corporal está relacionada con la normalidad y determinada por la cultura. (HEIDT, p. 65, 2004).

A seguir algumas fotografias de Alile Dara e Marcela Bonfim, em que ambas trazem/ enquadram o corpo negro de maneira muito afetuosa. As fotografias apresentam um olhar em que a cena mesmo que “recortada” consegue fazer uma viagem no tempo, consegue percorrer o passado – nos contando várias histórias, todavia o foco também está no futuro. No desejo de demonstrar um processo de refazimento e cura, cujo corpo negro, tantas vezes banhados de sangue, resiste – pois carrega em si uma ancestralidade potente e curadora. As imagens das autoras revelam um *oroboro mnemônico* com perspectiva de cura – as lentes captam o presente, mas que está carregado de passado e futuro. Para Sontag:

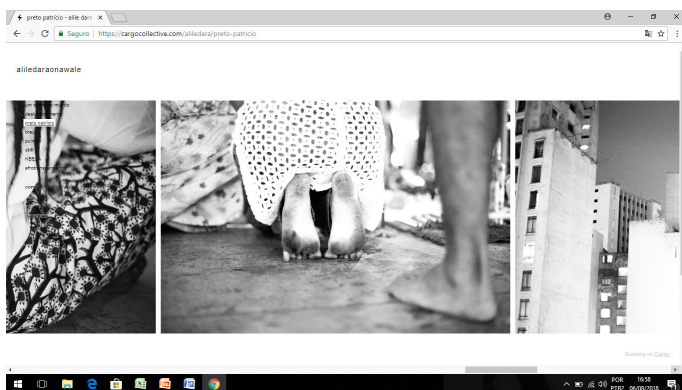
A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagens jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela *não* é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar o processo criação de imagem, o próprio processo permanece como um processo óptico-químico (ou eletrônico), cujas operações são automáticas, cujos mecanismos serão inevitavelmente modificados a fim de proporcionar mapas do real ainda mais detalhados, e por conseguinte, mais úteis. A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade. E se também se pode dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação – a identidade parcial entre imagem e objeto - agora experimentamos a potência da imagem de um mundo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir as coisas reais os predicados de uma imagem” (SONTAG, p. 174, 2004).



(<https://cargocollective.com/aliledara/>)



(<https://cargocollective.com/aliledara>)



(<https://cargocollective.com/aliledara>)

Nas três fotos, de Alile Dara, notamos que o corpo negro é o grande representador das imagens, principalmente como um “receptáculo” do sagrado. Na primeira foto temos uma mulher negra, seminua, em total interação com a natureza, aparentemente plena – cujo corpo é entendido como parte de algo tão sublime e misterioso como a própria natureza. A interação deste corpo com a paisagem muito nos diz sobre ancestralidade e cura, o corpo

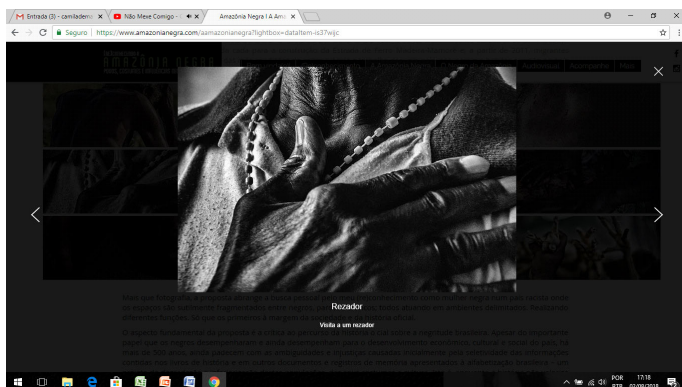
feminino em contato direto com o natural, doando-se e restaurando-se. Nas outras duas fotos a captura tem enquadramento em mãos e pés – as mãos que recebem, que pedem benção e também abençoam; os pés que “sujos” mostram a poeira da estrada – a luta de nossos ancestrais, a coragem e a resiliência. Segundo Prandi:

Esse passado remoto, de narrativa mítica, é coletivo e fala do povo como um todo. Passado de geração a geração, por meio da oralidade, é ele que dá o sentido geral da vida para todos e fornece a identidade grupal e os valores e normas essenciais para a ação naquela sociedade, confundindo-se plenamente com a religião. O tempo é cíclico da natureza, o tempo da memória, que não se perde, mas se repõe (PRANDI, p. 49, 2001).

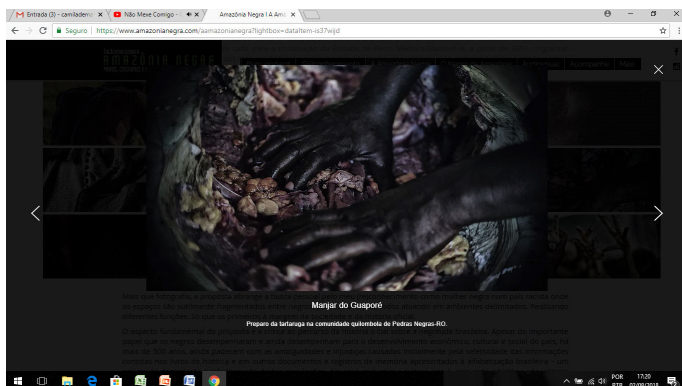
Ainda sobre as duas últimas fotos; a primeira o foco da câmara dado nas mãos e no instrumento do sagrado salienta também a troca de energia entre quem entrega e quem recebe o objeto no rito. A segunda os pés descalços nos atentam para parte da cultura do candomblé, na qual os filhos de santo ficam descalços em respeito ao chão que nossos ancestrais pisaram, também em sinônimo de humildade, bem como em respeito às hierarquias da religião. Para Magalhães:

Os herdeiros que restaram dessa longa história de resistência e luta por parte dos negros africanos – que, na verdade, não vieram para as Américas e sim foram trazidos, porque não dizer, “arrancados” de suas nações – até hoje não conquistaram seu lugar de cidadãos da sociedade brasileira e continuam uma luta constante de tentar erguer, sobre as ruínas, um lugar, o da raça negra, na cidadania do Brasil (MAGALHÃES, p. 81, 2010).

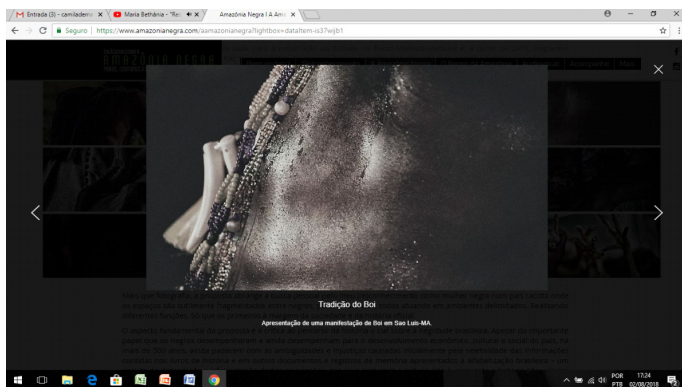
As próximas fotos são de Marcela Bonfim, do projeto “(Re)conhecendo a Amazônia Negra”:



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)

A fotógrafa Marcela Bonfim, neste trabalho, pretende rememorar característica afro-amazônicas. Nas três fotos o corpo negro e a ancestralidade aparecem como foco. Na primeira imagem a fé aparece pelo terço que a senhora carrega, e a mão o peito pode simbolizar a emoção dessa em um determinado evento. Demonstrando como a fé para o povo negro, desde sempre, foi um recurso de resistência, com todas as críticas possíveis (aqui) para a imposição da fé católica, desde o período colonial, relembramos das Irmandades afro-católicas. Essas surgiram no período colonial – onde funcionavam “bancos”; compras de cartas de alforrias, representações e modos de preservação do candomblé (congado, festa do Senhor do Bonfim, por exemplo); como também dedicação aos santos católicos

A segunda fotografia foi tirada em uma comunidade quilombola, registrando o preparo de uma tartaruga. Uma foto linda e muito forte, as mãos de uma quilombola preparando um prato

típico. Tal foto tem grande simbologia – cumprindo papel não apenas de rememoração do passado afro-amazônico, como também da significância da comida para o povo negro – usurpado tantas vezes de alimentos. A imagem focada nas mãos e na fatura do prato, nos lança para um futuro de preservação de identidade e desejo afetivo de se manter tradições milenares – um mágico *oroboro mnemônico*, nos reconectando com nosso passado. As mãos, a comida e o cenário mostram as potências da memória, mas também as potências e potencialidades dos corpos negros que resistiram/resistem desde sempre. Fontcuberta salienta:

Es decir, todo archivo digital em formato gráfico es de hecho una imagen latente. El mecanismo de esta “latência” electrónica se caracteriza, además, por ser reversible, o sea, por poder devolver la imagen final a su fase latente previa. Ahondando em esa diferencia, la foto em pantalla suele ser provisional y la foto em papel se um “consumible”, por lo crucial la huella electrónica ES lo que se tiende a preservar com voluntad de permanência. Ya no hablamos de “revelar” las imágenes sino de “abrir las”, porque em efecto estamos constemente abriéndolas y cerrándolas. Em El sistema digital, además, imagen latente e imagen manifesta no se sucedem como dos etapas programadas consecutivamente y obligadas a uma continuidade temporal, sino que pueden existir simultáneamente, como el cuerpo (FONTCUBERTA, pp. 39-40, 2013).

Na terceira foto temos o registro de um filho de santo, afro-amazônico, em um momento de manifestação de sua fé. A imagem carrega grandes significados, pois percebemos que o corpo está suado – ou seja – provavelmente a intenção do registro

é destacar momentos dos ritos e como o corpo físico é um potencializa(DOR) energético dentro dos ritos de matriz africana. A foto também enquadra as guias – símbolos de fé e proteção do corpo físico e espiritual. Notamos que as duas últimas fotografias possuem um enfoque na ancestralidade mítico-mítica, traduzindo a cosmo-percepção dos sujeitos afro-brasileiros. Fontcuberta afirma que:

La fotografía lleva inscrito em sus genes outro principio: la presunción de veracidad. Por s parecido, la fotografía es solo depositaria de verosimilitud (cualidade de la visibilidad), sino tambeén de veracidad (cualidad del discurso). Por um lado, transcribe lo real con fidelidad, por outro, infunde al fotógrafo uma aureola de honestidad. Em ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como um imperativo ontológico. Por tanto la cámara reúne simultáneamente loverdadero, lo verosímel y lo veraz (FONTCUBERTA, pp. 121-122, 2013).

Considerações finais

O que tem nos chamado atenção nas interartes afro-brasileiras, na contemporaneidade, é como a (re)conexão ancestral, ligada ao sagrado, está muitas vezes associada ao corpo. Como assim? Imagens, cenas fílmicas, registros gráficos, performances têm trazido o corpo como modo de traduzir o sagrado ligado à matriz africana. Interessante, porque neste compasso as interartes possibilitam tanto a desmistificação das religiões de matriz africana, quanto mostram o corpo negro (geralmente) pelo olhar atento e afetuoso. O afeto

torna-se algo imprescindível dentro da produção e divulgação artística – ao invocar à ancestralidade seja pelo “eco” das vozes, seja pela reflexão das imagens notamos que essas produções agem como *arte-negra-curadora*, um *oroboro mnemônico* que percorre passado, presente e nos lança para uma perspectiva de um futuro melhor – mais justo e de (auto)reconstrução.

Chamamos de *arte-negra-curadora* aquela que busca em rastros de memória (RICOER, 2007) evocar a ancestralidade, e que mesmo com cortes no corpo e na alma (marcas do colonialismo) é capaz de provocar/tentar a cura afetuosa. A rememoração/reafirmação ancestral e identitária que as artes promovem está associada na busca pela cura psíquica, corporal e espiritual. Com isso, nada mais apropriado que produzir arte com enfoque no corpo-mítico, pois mesmo esses ainda sangrarem em cada marca deixada pelos horrores da escravidão, são repositórios ancestrais. E para se curarem produzem arte, todavia compreendem que as mesmas águas que os nossos foram jogados - são também águas de cura. O mar, morada de Iemanjá é o útero curativo – água salgada auxilia na cicatrização e na rememoração, bem como acolhe, como carinho, em cada gota oceânica os corpos negros tantas vezes mutilados e excluídos de afetos.

Referências

- CRUZ, Adécio de Sousa. Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe. In. **Falas do outro** – literatura, gênero, etnicidade. Organizadores: Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte; Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres e Meu Rosário. In **Poemas da Recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FLAHERTY, Robert. La función del documental. In **Cinema – Quindinale di divulgazione Cinematográfica**, nº 22, 1937.
- FOGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo. Annablume; Fapesp, 2007.
- FONTCUBERTA, Joan. **La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía**. Gráficas 92, AS, Rubí, Barcelona, 2013.
- HEIDT, Erhard U. **cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano**. In. La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em siglo XXI. Versión castellana. (Org) Antonio Fernández Lera, Cristina Zelich y Josep Monter Pérez. VEGAP, Barcelona, 2004.
- MAGALHÃES, Rosilda Figueiredo. A contribuição dos africanos na formação cultural brasileira e o teatro negro no Brasil. In. **Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade**. Organizadores: Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte; Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.
- QUEIROZ, Louise. Ribeirinha e Resisto. In. **Cadernos Negros**, volume 39: poemas afro-brasileiros. Organizadores. Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombohoje, 2016.
- MARTIS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Camila de Matos Silva. **Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: uma escrita de resistência. Entrelaçamentos entre metaficção historiográfica, memória e religiosidade**. Dissertação de mestrado, 2018. UFPB. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2018/07/Camila-Disserta%C3%A7%C3%A3o-Vers%C3%A3o-Final.pdf>
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografias**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PÉREZ, David. **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI

CARTOGRAFIA “MÁGICA”: UMA TECISSUTURA ESPACIAL EM *O SÉTIMO JURAMENTO*, DE PAULINA CHIZIANE. PELAS TRILHAS DA PAISAGEM SONORA, DA PERFORMANCE E DO REALISMO ANIMISTA

Camila de Matos Silva (PPGL/UFPE/CAPES)

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)

A escritora Paulina Chiziane, em *O Sétimo Juramento*, procura tecer/costurar esse mapa místico-místico utilizando de recursos narrativos que projetam tanto uma paisagem “mágica” como sonora. Os estatutos de espacialidade escritural, sonoro, espiralar são impulsionado por uma visão multifacetada, dissidente, transgressora e flutuante tanto pela paisagem realista animista, quanto pela paisagem sonora dentro do romance – nesse sentido intensificado pelo tempo espiralar que a romancista constrói, adquirindo, também, um texto performático. Os efeitos espaciais muitas vezes são projetados pelas imagens da natureza, dos sonhos dos personagens, diálogos que passam pelo realismo animista, pelos corpos que se performam. No âmbito literário, a partir século XX, o conceito de espaço vem incidindo maneiras menos delimitadas e deterministas para tal categoria, instigando pesquisadores e estudiosos a se

interessarem pelos reveses e potencialidades do espaço. Segundo Luis Alberto Brandão:

Ceder a uma espécie de empirismos do espaço, ainda que se destaque a faceta convencional, deixa em segundo plano a instabilidade das categorias da percepção. Nada impede, entretanto, que se mude de perspectiva e se enfatiza tal estabilidade. Consideravelmente mutáveis, passíveis de desregulações não acidentais, o corpo, a mente, o mundo colocam sob suspeita o prisma perceptivo, [...]. Espaço pode ser avançado nessa dessubstancializadora, pura relação: proximidades e distâncias, óptico e hepático, adjacências e descontinuidade, vetores de ordenação e desordem, compactação e extensividade, convergência e divergência (BRANDÃO, 2013, p. 110).

Nesse sentido acreditamos que um dos rizomas que a espacialidade pode adquirir é o de performance, movimento espacial do corpo ou voz, dentro do texto literário e projeções adquiridas pelas performances dentro do texto. Falamos em espacialidades, porque conseguimos vislumbrar, em Paulina Chiziane, dimensões espaciais que dialogam entre si por meio desse fundamento ideológico performático que as sustenta. Para Luis Alberto Brandão:

Os modos de abordagem conceitual do espaço (e do espaço do corpo) na literatura se conjugam às formas como a problemática espacial se manifesta e é exercitada no próprio texto literário. São de especial interesse obras nas quais essa problemática se configura em um âmbito literário. São obras nas quais a categoria espaço é levada a seus limites, o que abre, para o leitor crítico, ou dele exige, um horizonte de teorização também complexo, também disposta a

se defrontar com seus limites (BRANDÃO, 2013, P. 245).

Sem dúvidas a obra da escritora moçambicana, Paulina Chiziane, é uma dessas, com graus de complexidade ainda pouco estudados. Ao nos aprofundarmos no romance notamos que a configuração espacial apresenta movimentos de dobras e desdobramentos, extraliterariamente e intraliterariamente, a linguagem híbrida, até mesmo pela introdução de muitas palavras africanas na escrita, teorizante e ficcionalizante, projetam assim imagens espaciais, cujos efeitos são metafóricos, místicos.

- A encarnação existe? – pergunta Clemente, com ar gozão.

- Existe, sim, Tu, Clemente, tens um espírito antigo. Viveste há cem anos, foste bravo, foste guerreiro. Partiste para o fundo do mar e estás a ressurgir das águas para trazer paz e aeste lar. Tu es o prometido, aquele que salvará as dívidas dos antepassados. Tu é o homem que buscará a cura de todos os males. Tu marchará ao lado das estrelas e levará as manchas da lua porque tens mãos de chuva. O teu sorriso de águas apagará o fogo em todas as almas (CHIZIANE, 2000, p. 28).

Esses efeitos espaciais muitas vezes são projetados pelas imagens da natureza e pelos corpos, o que novamente nos fazem crer que os romances adquirem características performáticas. Natureza essa desfragmentada pela guerra: “Durante a revolução, brigamos com a vida e com a natureza. Avaliámos as plantas pelo tamanho dos frutos, nenhum de nós tinha capacidade de analisar

a raiz da miséria” (CHIZIANE, 2000, p. 49). A pesquisadora Graciela Ravetti afirma:

A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contexto e os contextos são de transformações e movimentos gerados de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, consciente ou não (RAVETTI, 2002, p. 82).

Por este viés, ressaltamos que tratarmos de espacialidade e performance em Chiziane é desafiador, todavia se torna importante dínamo para o entendimento da construção especular das transformações sociais, políticas, culturais ocorridas durante e após longo período de guerras, cuja relação entre literatura e realidade social, silenciada, ocorre em íntima instância. Em *O Sétimo Juramento* o estatuto de espacialidade escritural é impulsionado por uma visão multifacetada, dissidente, transgressora e flutuante – portanto, performática. Vejamos a passagem do romance: “Evaporou-se a água das armas que refresca os destinos da humanidade, tudo é fogo. Mulher e homem, forte e fraco, fogo e água, desfilam em círculo como as estações do ano” (CHIZIANE, 2000, p. 11). Na narrativa africana existe uma grande valorização da ancestralidade, dos mitos e do passado, uma valorização da cultura tradicional, as narrativas buscam no imaginário ancestral, marcas do sobrenatural e, principalmente, do animismo das culturas africanas. Neste sentido, em África surgiu um novo termo para conceituar a literatura dita pelo ocidente como fantástica, devido a todo um conceito específico o termo “realismo animismo” (PEPETELA, 1989) foi o que mais atendeu a realidade daqueles países. A interação entre

cosmo, animismo e fetichismo religioso são estruturas fortes da cultura africana, a qual transita entre historicidade, mito e tradição oral. Com isso, podemos perceber na obra relações estabelecidas entre as narrativas e a cultura africanas:

Clemente está à janela. Da mãe herdou o hábito de despertar e respirar o cheiro do mundo. [...]. Fixa os olhos no céu negro. A chuva para e as nuvens fazem redemoinhos assustadores. Vê um bando de corvos medonhos em vôo rasante, rápidas e ameaçadoras como caça-bombardeiros em tempo de guerra. Recua. Tapa os olhos com as cortinas, mas a nuvem persegue-o. Assusta-se e lança um grito infernal (CHIZIANE, 2000, p. 19).

Embora no período de Independência tenhamos a figura de Noêmia de Souza com poemas, o despontar para o romance de autoria feminina só acontece com Paulina Chiziane, considerada a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, por sua vez, Chiziane, frequentemente, recusa a denominação de romancista e intitula-se com “contadora de histórias”, o que nos causa certa curiosidade, uma vez que tal titulação não aponta apenas para uma questão identitária, mas para um apontamento de sutilezas de sua criação literária performática na tentativa de resgate da tradição dos gritos africanos. Não há nenhuma ingenuidade no posicionamento de Chiziane, pois mulher e nação foram desde sempre narrados pela voz masculina e principalmente pela voz do colonizador. Na grafia da autora tanto a identidade feminina, como a identidade nacional são reconstruídas, e nada mais coerente que serem contadas/reconstruídas por uma mulher que traz para dentro de suas obras a ancestralidade de quem é pertencente tanto ao universo feminino como ao universo dos griots.

Como bem afirma Leda Martins, em *Afrografias da memória*: “A voz da narração, articula no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o *performer* atual” (MARTINS, 1997, p. 63). Essa ideia provém do entendimento de que a materialidade de sua escrita se estrutura sobre pilares performáticos que transcendem os domínios do estritamente literário para adentrar-se em um campo no qual todos os elementos se confluem em uma espacialidade macro (texto escrito), projetando outras espacialidades. A pesquisadora Gaciela Ravetti compreende as narrativas performáticas como as narrativas que compartilham aspectos pertencentes à *performance* “no âmbito cênico e no político-social”. Nas narrativas há:

A exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciadador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobriografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabados, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 47).

Dentro deste viés, é possível concebermos a obra de Chiziane, na qual é constante a inserção de ritos e mitos na construção da narrativa. Notamos que os espaços cartografados geograficamente e os elementos da natureza se misturam com os espaços: místico, político, social, cultural, linguístico e performático, fazendo com que suas obras não se sustentem apenas na questão espacial da geográfica, mas em algo muito mais abrangente e movediço. No qual se desdobram diversas formas de espacialidades, projetadas pelos signos e significantes dentro e fora do texto literário, o

texto nos leva a crer que a própria palavra pode ser considerada como uma categoria da espacialidade: pois se ressignifica como espaço de insubmissão individual e coletiva da mulher negra africana. Notamos o excerto: “A avó Inês vai ao quarto do Clemente. Desperta-o. Toma-o nos braços com uma força extraordinária, como quem segura a mais preciosa das relíquias. Procura na mente histórias de encantar, mas a memória corre para o passado de mistérios e de verdades ocultas” (CHIZIANE, 2000, p. 26).

Ressaltamos aqui a duplicidade da concepção de espaço em relação à fala, primeiro no sentido saussuriano, sendo a linguagem manifestação concreta da língua e língua como sistema geral das regras, como afeição absoluta, universal e abstrata. Em segundo a linguagem pode ser considerada espacial, pois é composta de signos que possuem materialidade. O pesquisador Luis Alberto Brandão salienta:

A palavra é a manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, dimensão tátil do signo verbal. [...] O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção (BRANDÃO, 2013, p. 65).

À vista disso, retificamos que a literatura de Chiziane colabora para a expressão do horizonte de compreensão do presente e do passado moçambicano, ao mesmo tempo em que nos lança para um futuro com desejo de mudança. Partindo desse ponto, Pauline Chiziane vai costurando memórias e toma para si a voz de um povo silenciado, com isso vai desenhando cartografias cheias de histórias desconhecidas do seu país. Em *O Sétimo Juramento e*

Ventos do Apocalipse, por exemplo, ela vai delimitando espaços moçambicanos no contexto pós-colonial. Outro ponto interessante é que as mulheres constituem o eixo central de suas narrativas, bem como na maioria das vezes assumem papel de narrador principal – o que notamos não apenas no roance em questão. Fato interessante, pois o narrador contemporâneo em Chiziane se caracteriza pela narrativa performática, uma vez que adota estratégias de contadores de histórias. Nesse sentido consideramos que os(as) narradores(as) de Chiziane vão além da performance, pois trazem para o centro da narrativa não apenas memórias, trazem, sobretudo, *memórias cartografadas*. Tais memórias têm papel essencial para o resgate ancestral se tratando de mitos e ritos que ocorrem em território moçambicano, especialmente um mapeamento do interior da de Moçambique. Chiziane parece ir tecendo esses eixos a fim de reconstruir e reelaborar um mapa, desfarelado pelo ambiente de guerra, a partir de um olhar feminino africano em detrimento ao cânone ocidental. Chiziane sinaliza a devastação do território em várias passagens, podemos perceber em uma delas: Mãe e filho deixam a cidade com toda a segurança e aventuram-se para essas terras antes pacíficas, agora invadidas por guerreiros assanhados, que chacinam aldeias na esperança de resgatar a paz e a liberdade nas cinzas da vida (2000, p. 218). A autora grafa em seus romances a *escrevivência* de diferentes graus de tensão no colonialismo e no pós. Revelando por intermédio de visão e escrita espaciais, marcando posicionamentos críticos, principalmente em relação à condição da mulher em Moçambique, valendo-se inúmeras vezes do recurso metafórico.

Para tal, a escritora utiliza-se também de um tempo espiralar, conceituado por Leda Martins nos ritmos do congado. Por

consequente, a escrita de Chiziane se territorializa, na confluência de elementos espaciais dentro e fora do texto literário, os quais se desdobram em espacialidades, que por vez possuem características performáticas, marcadas pela grafia e voz da autora. Tais elementos são eixos espaciais fragmentados, bem como o próprio Moçambique pós-independência:

- Clemente, meu Clemente! O que foi? O que há?

O vento traz agora uma rajada fria, enquanto as nuvens se desfazem na chuva dos séculos. Das palavras da mãe Clemente nada escuta, porque o vento levou-lhe a alma na sua marcha. Os olhos abandonam as órbitas e prendem-se no espaço, como se tivessem esbarrado com o incrível, o terrível. Manchas de diversas tonalidades e formas bailam sobre o cinzento e ganham formas de vultos, de serpentes, de pássaros medonhos (CHIZIANE, 2000, p. 20).

A proliferação das imagens incertas parece que o texto está irremediavelmente desordenado, trata-se sem dúvida em um modo de tensionalizar as relações que circulam acerca da mulher e do povo moçambicano. Somado a isso se tem sinalizações rizomáticas e complexas ocasionadas, também, pela construção do tempo narrativo e das vozes narrativas, ou seja, Chiziane adquire o que Leda Martins categoriza como tempo espiralar:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação, e concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Tal recurso contribui tanto como recurso estético e estilístico, como para o resgate ancestral através de mitos e ritos de Moçambique. A narrativa cede lugar a sujeitos signos: intérpretes e interpretantes, simultaneamente, em uma confluência de vozes, sujeitos e espaços. Todos os elementos de suas obras parecem fazer movimentos pendulares e simultâneos, criando um tempo-espaço performático.

Oh, Makhulu Mamba!

Os olhos de Suzy abandonam a revista colorida e ela ergue-se, apavorada.

- Mãe, para com isso!

Vera não para. Canta com um ritmo crescente e uma voz mais alucinante, hipnotizante. As crianças deliram.

- Mãe, por favor!

Susy [...] começa a abanar a cabeça ao ritmo do canto. Sente pruridos na alma, e começa a rasgar as roupas, porque seu corpo é percorrido por um milhão de formigas invisíveis.

Oh Makhulu Mamba!

- Mãe!

Os olhos saem das órbitas, vagueiam no espaço e ganham uma expressão de loucura profunda. Escancara a boca exhibe a dentadura de vampira. Os dedos transformam-se em garras. Move-se de um lado para o outro com passos selváticos. [...] Ruge. Arrota. Boceja. Balança o corpo ao ritmo das batucadas do fim do mundo. [...] Deita-se no chão e

rasteja, o corpo move-se com a fluidez das cobras. Acaba de entrar em seu primeiro transe (CHIZIANE, 2000, p. 193).

As vozes narrativas, nos romances de Chiziane, revezam entre o narrador de primeira pessoa e de terceira pessoa, e no caso de *O Sétimo Juramento* as vozes se revezam entre vivos e mortos (onde os mortos se comunicam por sonhos). Com isso a escrita gera o tempo-espiral, produzindo efeitos espaciais extremamente dinâmicos, que adquirem performances tanto pela estrutura do texto, pelas imagens movediças que o texto às vezes cria, pela mistura dos tempos onírico e real. Também nos chama a atenção outro movimento pendular e performático: os rituais de magia. Em todas as obras podemos observar tais ocorrências, no qual o resgate ancestral se converte em dialogar tanto com as apropriações dos mitos e ritos, como no embate dado pela aculturação cristã (ou tentativa dessa). Homi Bhabha assinala:

Os termos do embate cultural [...] são produzidos performativamente. A representação da diferenciação não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Tomando como arcabouço teórico a noção de tempo espiralar de Leda Martins e *O Sétimo Juramento*, percebemos que tempo assume, na narrativa, uma espiralidade que rompe com a cronologia linear à medida que associa, concomitantemente, passado,

presente e futuro, por meio do resgate da tradição e da memória utilizando-se do recurso performático e cartográfico, a fim de possibilitar a construção da identidade africana pós-independência. Acerca do tempo espiralar Martins nos elucida:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação, e concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Apropriamo-nos do conceito de Leda Martins para análise do romance de Paulina Chiziane, uma vez que a narrativa cede lugar a sujeitos signos: intérpretes e interpretantes, simultaneamente. Todos os elementos no romance parecem fazer movimentos pendulares e simultâneos, confundindo muitas vezes o leitor. As vozes narrativas dos romances parecem revezar entre protagonistas, e um narrador de terceira pessoa em uma confluência de vozes extremamente dinâmica adquirindo performances; outro movimento pendular interessante é a paisagem fragmentada e destruída de uma Moçambique pós-colonial. Também nos chama a atenção o movimento de costura realizado dentro das narrativas com o intuito de mostrar uma sociedade moçambicana primitiva preservada mesmo com a chegada do colonizador e para realizar essa costura da paisagem os romances se desdobram em outro movimento pendular: a magia branca em simultaneidade da magia negra e, ainda, ambas em movimento pendular com a aculturação da elite moçambicana pela fé católica, isso se torna ainda mais visível em *O Sétimo Juramento*.

Suas ações coincidem com a do povo moçambicano no pós-independência, que desfragmentados, nesse aspecto o tempo espiralar ilustra muito pertinentemente, possuem em comum a língua, a ancestralidade, o território e em alguns casos a religião. Em uma possível leitura das obras, os narradores representam a voz da ancestralidade. De acordo com Laura Padilha, a ancestralidade integra-se a uma força vital e:

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

A morte não representa o fim da existência nas narrativas. Essa forma de apresentar o relato, principalmente em *O Sétimo Juramento*, pode ser lida na perspectiva do movimento ancestral, no qual, segundo Leda Martins, “nascimento, maturação e morte tornam-se [...] eventos naturais necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (MARTINS, 2000, p. 79). Ainda segunda a estudiosa:

A ancestralidade, então, ocupa um lugar central nessas comunidades. A primazia do movimento ancestral, fora de inspiração matiza as curvas de

uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processos de uma perene transformação. [...] Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito (MARTINS, 2000, p. 79).

Com o fragmento acima, depreende-se que a morte não é o fim de toda a existência. Essa perspectiva corrobora o caráter espiralar do tempo já que a ancestralidade evidencia um movimento que é retrospectivo, ao mesmo tempo, prospectivo. Deste modo, as narrativas estabelecem, através da narrativa, um jogo entre presente, passado e futuro. As narrativas, em sua maioria, rompem com a linearidade do tempo, dando sustentação ao que Leda Martins definiu como tempo espiralar. Tal perspectiva, característica a cultura moçambicana, e, significativa, distinta da cultura ocidental, vê a morte como algo que faz parte da dinâmica da vida. Isso explicita a possibilidade da coexistência de vários tempos, “dos quais o passado é lugar de um saber de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitados” (MARTINS, 2000, p.80).

O romance traz outra maneira de contar a tradição, agora pelas múltiplas vozes femininas, que remontam os espaços de Moçambique. Pela escrita de Paulina Chiziane conhecemos lugares mais próximos ao coração do país, interior e os seus costumes. O país descrito por Chiziane é um Moçambique visto no presente, lido constantemente pelo passado, na tentativa de ampliar os caminhos para o futuro, utilizando-se tanto do tempo espiralar como da cartografia, reconstruindo espaços e construindo espacialidades

pela escrita feminina africana contemporânea, balizando-se nas crenças da tradição e na História política e social de Moçambique. Chiziane reinventa o espaço da narrativa por meio do espaço cartográfico e mítico, cuja escrita, com elementos da cartografia e do tempo espiralar, territorializa uma escrita performática e feminina no imaginário, na religiosidade e na espacialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo “Eu, mulher por visão do mundo” a autora declara que ficaria satisfeita “no dia em que conseguir lançar na terra fértil a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem a geração do sofrimento” (CHIZIANE, 2013 ,p. 205). Percebe-se claramente a intenção da autora de promover a reflexão sobre a condição das mulheres – utilizando com metáfora a natureza como grande representação da força feminina, ou seja, a ressignificação do espaço como força feminina. Partindo desses pontos percebemos que Chiziane explicita a fragmentação e as controvérsias das identidades femininas moçambicanas, outro ponto que a cartografia adquire em sua obra, bem como a fragmentação reforça a necessidade unicidade feminina. Pensando por esse viés acreditamos que a retomada da ancestralidade ocorre como ponto central para que as narrativas consigam auxiliar no processo de coletividade feminina e também cartográfica.

Paulina Chiziane apresenta uma escrita que focaliza a força chamada desejo, capaz de transgredir os engessamentos postulados à mulher dentro da sociedade moçambicana, e, conseqüentemente, às configurações das noções de poder, por meio de subversões e ressignificações, finalmente, uma escrita considerada como

local legítimo para uma reflexão crítico-criativa de memórias individual (corporal) e coletivas. Nos apontando para necessidade de repararmos o papel da mulher na construção da identidade de uma nação. Paulina Chiziane destaca as vendas da tradição e da junção da cultura europeia à africana, costurando mitos, tradições, lugares unindo por semelhança cultural que compõem o próprio país. Traça um mapa contemporâneo redesenhado pelo olhar e pela escrita feminina, propondo, pois, uma nova cartografia poética, redefinida pelo feminino. Ao longo vai adentrando interiores da África e através de suas personagens, vai trazendo reflexões acerca do que a cultura do colonizador cristalizou, todavia lança olhares de esperança através do resgate ancestral. Essa nova forma de olhar o passado e o espaço real no campo da literatura, em Chiziane, se constitui em cartogramas poéticos e míticos que nos permite olhar de outra maneira o continente africano, nos ajudando a refletir e reformular os espaços tanto físico, mítico como do narrado, hoje ocupado também por mulheres.

O romance reflete sobre uma África desfragmentada pelas guerras, ela consegue cartografar uma espécie de mapa que se perfoma na escrita. Esse é costurado tanto por meio da cartografia, quanto por meio da ancestralidade e concomitantemente ela se utiliza do tempo espiralar para tornar mais visível, mas ao mesmo tempo movediço. Isso reforça a questão da ancestralidade, ao mesmo tempo que tenta recolher vestígios de identidade do povo Africano. Esse resgate auxilia na construção de um cartograma mágico-poético. Definido pelos movimentos de ir e vir no espaço e no tempo, bem como das vozes narrativas adquirindo características performáticas e trazendo à grafia de Chiziane o mesmo caráter.

A reelaboração e reconstrução de espaços desfragmentados pelo ambiente de guerra e/ou pós-guerra dentro do espaço literário, destinado quase que exclusivamente ao homem. Adquire em *O Sétimo Juramento* uma forma/força motriz que denuncia as mutilações dos direitos das mulheres, desvela a tentativa de apagamento da ancestralidade moçambicana por parte do colonizador. Nesse sentido, tanto as espacialidades, quanto as performances funcionam como atos vitais de transmissão do saber social, da perpetuação da memória individual e coletiva, e reconstrução da cartografia desfragmentada e da identidade.

REFERÊNCIAS

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

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. Editora Perspectiva, Belo Horizonte – MG, FAPEMIG, 2013.

CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Editorial Caminho, Lisboa, 2000.

_____. **Eu mulher... por uma nova visão de mundo**. Revista do núcleo, 2013.

_____. **Ventos do Apocalipse**. Editorial Caminho, Lisboa. 2006.

MARTINS, Leda Martins. **A oralitura da memória**. In Fonseca, Maria Nazareth. Brasil afro-brasileiro. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

_____. **Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá**. Mazza Edições, Belo Horizonte, 1997.

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

PEPETELA. Lueji. **O nascimento de um império**. Porto, Portugal: União dos Escritores Angolanos, 1989.

RAVETTI, Graciela. **Narrativas performáticas**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, Belo Horizonte, 2002, p. 47-68.

_____. **O corpo na letra**: o transgênero performático. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). Mediações performáticas latino americanas. Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2003, p. 81-90.

NO SEU PESCOÇO E O FUTURO PARECE BOM: GÊNERO E ESCRITA NA LITERATURA NIGERIANA

Profa Ma. Camilla Rodrigues Protetor (UFPE/PPGL)

Introdução

As literaturas africanas apresentam semelhanças em suas temáticas, sejam elas relacionadas à primeira fase libertária, à segunda nacionalista ou à terceira que dá voz a temas que transcendem o social. Por aspectos convergentes é que se propôs o estudo entre duas escritoras contemporâneas nigerianas.

A literatura de Chimamanda Ngozi Adichie transita entre o público e o privado, o global e o local com temas que vão desde retratos da guerra e diáspora a transitoriedade social/cultural e núcleo familiar. A singularidade da obra *No seu pescoço* está na excentricidade das personagens apresentadas, já que a autora singulariza e isola essas personagens ao passo em que trás concepções universais para a construção das mesmas. A coletânea de contos apresentados por Chimamanda em *No seu pescoço* retrata um olhar diferente sobre a Nigéria, apresentando narrativas plurais e atemporais. Criticamente, a autora contraria os estereótipos das histórias únicas, transitando entre as camadas da esfera social nigeriana, além de retratar de forma incomum a diáspora negra.

A literatura produzida por Lesley Nneka Arimah na coletânea de contos presentes no livro *O que acontece quando um homem cai do céu* centra-se na figura feminina nos mais diversos cenários nigerianos, além de levantar opressões não só de gênero, mas de classe, raça e faixa etária. As narrativas enchem-se de história e cotidiano, trazendo às narrativas vivências da infância, gravidez, memórias e traumas num cenário necropolítico. Assim, em seu livro de estréia, a autora traz temas atemporais e inquietantes.

A predileção por *O futuro parece bom* e *No seu pescoço* dar-se pela convergência de fatores, primeiramente por trazer a assinatura de duas escritoras nigerianas diaspóricas e pela atemporalidade das temáticas presentes nos contos que convergem ao passo em que divergem, apresentando cenários, personagens e construções diferentes, mas que prendem o leitor num misto de incerteza com o final que surpreende. Assim, as autoras, além de fazerem parte de um novo ciclo literário que questiona o majoritarismo da literatura fática nigeriana, excluem-se da classificação de subliteratura, trazendo em seus textos empoderamento, pluralidade e vozes negras que ecoam nos respectivos textos através dos continentes, além de se recusarem o imaginário de que não há voz para as mulheres em África, contrariando as histórias únicas.

A quem fala a literatura negra?

Nas duras décadas que antecederam o movimento libertário da negritude, os negros por diversas vezes foram – e ainda são – ‘categorizados’ como raça inferior, caracterizando esse movimento como racismo estrutural, ou seja, práticas disfarçadas pelo sistema. Essas ações excluíram o negro de lugares de privilégio

e fala, além de afastados da intelectualidade atuante e massiva, restando-lhes o lugar de escuta. Porém, contrariando as imposições estruturantes a literatura negra tem um caráter denunciativo, ao passo que reivindica o lugar dentro da historiografia literária rompendo silêncios. A maioria desses escritores e escritoras assume o papel de ativista literário e social, re-criando possibilidades e meios de atuação. Desta forma vale o questionamento, quais e quantas histórias deixaram de ser faladas e ouvidas e as faladas a quem chegaram?

Durante a Convenção dos Direitos das Mulheres, em Akron, Ohio em 1851, restrito a mulheres brancas, Sojourner Truth (apud Djamila Ribeiro, 2017, p.20) pronunciou-se,

[...] Aquele homem lá diz que uma mulher precisa ser ajudada ao entrar em carruagens, e levantada sobre as valas, e ficar nos melhores lugares onde quer que vá. Ninguém me ajuda em lugar nenhum! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Eu arei, eu plantei e eu recolhi tudo para os celeiros. E nenhum homem pode me auxiliar. E eu não sou uma mulher? [...]. (RIBEIRO, 2017, p.20)

Truth além de questionar o lugar de fala da mulher negra, questiona a categorização mulher assim como teorizou, décadas mais tarde, Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003). Fica assim explícito que pra ser mulher não lhe bastava o gênero, pois naquele momento a luta pelos direitos das mulheres brancas de classe média estava à frente dos direitos das demais. Nesta categoria a raça e a classe tornam-se fatores agravantes quando se fala em segregação.

Segundo Djamila Ribeiro (2017, p.24) “o que a voz de Sojourner traz, além de inquietações e necessidade de existir, é

evidenciar que as vozes esquecidas pelo feminismo hegemônico já falavam há muito tempo.”. Neste aspecto Chimamanda e Lesley são porta-vozes de várias outras que, conseqüentemente e por várias formas de opressão, foram silenciadas e buscam, com esforços, expor e corrigir as representações tendenciosas da mulher negra que não transitavam no público no papel de musas, mas permaneciam no privado na categoria de objeto. Desta forma, essas escritoras propagam a pluralidade na escrita, pois além de questionar a hegemonia intelectual massiva da branquitude, rompem com epistemologias cuja valoração é representada pela preservação do fixo e imutável, isto é, hierarquizada.

Para bell hooks (2014) a mulher negra foi colocada à margem da sociedade por uma tríplice segregação gênero, raça e classe que se atenuam mutuamente, servindo tal posicionamento para exemplificar a problemática levantada no início desse tópico. Outra teórica negra, Cleonora Hudson-Weems (1993), precursora dos estudos sobre *africana womanism*, aponta que as mulheres negras foram postas num lugar marginal pelo fator raça e só depois pelo gênero, visto que homens negros também sofreram opressões semelhantes, diferindo-se quando entrecortadas pelas opressões de gênero, já que o *africana womanism* considera a raça o fator primordial para marginalizar a mulher negra, corroborando com os conceitos da metodologia interseccional. Tais questionamentos problematizam a escolha dos contos *corpora* desta análise que apresentam personagens engessadas por essas características, além de restringi-las do privilégio à fala. Nesse cenário além de ter o lugar de fala cerceado, as personagens sofrem impasses quanto à personalidade, pois, na realidade em que vivem ou na qual buscam ingressar, o universal é mais valioso do que o subjetivo.

Ainda sob essa perspectiva, a mulher negra precisa demonstrar maior cuidado com a literatura que produz, pois além de afetar a sociedade de forma emergente através de uma escrita realista e re-significativa, é necessário criar narrativas que transponham as barreiras do silenciamento, evidenciando a história não contada, vista, hegemonicamente, como marginal ou sublitteratura e pondo as autoras como o outro do outro. Desta forma, a experiência literária negra transita entre o empírico e o teórico, transpondo e cruzando as epistemologias, além de ficcionalizar, de alguma forma, as narrativas reais, legitimando essas produções como identitárias e políticas. Sunday Bamisile (2012) corrobora essa ideia quando fala que,

(...) o papel de uma mulher como escritora é importante e o acto de escrever é uma forma de fortalecimento desse papel, uma vez que, por via disso, a mulher que escreve pode confrontar as forças do universo beligerante masculino que tentam, de uma maneira ou de outra, silenciar a sua voz. Através das suas obras literárias, as escritoras criam personagens, principalmente personagens femininas, papéis e acontecimentos, que as ajudam a afirmar a sua existência no tempo e na história. (BAMISILE, 2012, p.57-58)

Cerceadas pela fala e escuta, a escrita da mulher negra precisou se ater as oportunidades que encontrou para se fazer ouvida, assim como as literaturas de Chimamanda e Lesley, que têm o objetivo de alargar, aprofundar e, singularmente, pensar a literatura nigeriana, até então, majoritariamente masculina. Comumente encontram-se temáticas nessas literaturas que trazem à tona narrativas relacionadas à política, ao que é ser mulher numa sociedade opressora, questionamentos e visões daqueles que estão

à margem e problemas socioculturais que apreendem essas vozes, porém não se restringe a isso, mas ao escolher esses dentre tantos temas, debruça-se sobre as letras um quinhão de ativismo. Seja nos séculos passados ou nos que se seguem, críticos literários não costumam comparar a literatura escrita por mulheres com as produzidas por homens que recebem o bônus de inovadores, extraordinários e incomparáveis, bem como de canônicos. Ao levantar tais questões em críticas a respeito de uma arte que espelha, é produto e produtora da sociedade acentua-se a premissa da hierarquização dos saberes. Aos poucos a literatura da mulher negra vem desconstruindo a visão de ‘subalterna’ ao desligar-se do canônico e hegemônico como referências, passando a operar através da preservação da alteridade, reforçando que, nesse aspecto, as escolhas dos temas induzem a pluralidade social e literária e não a hierarquização.

A hierarquização social e os valores estruturantes negam a mulher assumir o papel de ser ela mesma, é sempre referenciada por terceiros, como a filha, a esposa, a mãe e a mulher negra ainda é posta como a outra, sujeito do privado apresentando-se num espaço vazio entre os demais sujeitos, ou seja, nunca encruzilhada em que todos os pontos se unem e formam um sujeito de características fragmentas.

O futuro parece bom (2018) e *No seu pescoço (2017)* são contos que estão incrustados nessa realidade apresentando personagens corrompidas por silêncios consecutivos. Isso posto, Grada Kilomba em *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* acrescenta que,

Black women have thus been positioned within several discourses that misrepresent our own reality: a

debate on racism where the subject is Black male; a gendered discourse where the subject is *white* female; and a discourse on class where ‘race’ has no place at all. We occupy a very critical place within theory.

It is because of this ideological lack, [...] that Black women inhabit an empty space, a space that overlaps the margins of ‘race’ and gender; the so-called ‘third space’. (KILOMBA, 2010, p. 56)

Cabe as mulheres negras usarem desse lugar vago para criarem teorias que acentuem as perspectivas teóricas que as privilegiam, contrariando o comum – aceitável –, como diz Djamilia Ribeiro (2017) que não é apenas permissível a mulher negra, como também a outras ‘minorias’, falar somente sobre a condição vivida e reduzir estas experiências a uma forma marginalizada do conhecimento e com valor inferior a um seguimento teórico. Como representação a essas questões, tem-se as autoras Chimamanda e Lesley que transitam entre realidades distintas, já que escrevem a partir da diáspora.

Carole Boyce Davies em *Women, writing and identity* (2003) fala sobre a questão de ser migrante e escritora. Em síntese, ela afirma que,

The re-negotiating of identities is fundamental to migration as it is fundamental to Black women’s writing in cross-cultural contexts. It is the convergence of multiple places and cultures that renegotiates the terms of Black women’s experience that in turn negotiates and re-negotiates their identities. (DAVIES, 2003, p. 2)

As autoras, Chimamanda e Lesley, desta forma, pertencem ao território transitório, num entre-lugar diaspórico, por

apresentarem narrativas que transitam nas duas culturas, nas quais estão imersas em que a Nigéria não apresenta uma realidade homogênea – fugindo do pragmatismo da história única sugerido por Chimamanda em *the danger of a single storie* (2009) –, mas realidades que se fundem como nos contos aqui analisados e personagens amarradas em tramas que não se encaixam ou são obrigadas a se adequarem por padrões permitindo a narrativa um caráter atemporal.

As escritoras não estão diretamente em busca de uma memória coletiva, nem de uma autenticidade africana, seja lá o que isso signifique, mas criam uma nova versão da literatura nigeriana que destoa da ‘realidade’ imaginada, distorcida. Contrariando o imaginário ocidental, Chimamanda, num TedTalk, afirma que pra criar uma história única, basta que se “[...] mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.” (ADICHIE, 2009, s/p). Elas simplesmente re-criam e autenticam uma singularidade nos enredos transcritos nas narrativas.

Formas de identidade e diferença

Audre Lorde (1997) acredita que o silêncio imposto as ‘minorias’ é facilmente reversível em ações quando usado de forma consciente para expor e expulsar os medos impostos por uma sociedade historicamente opressora. Para a teórica, escrever é a melhor forma de comunicar os sentimentos, numa perspectiva não somente teórica, mas empírica e histórica que reforça o local de fala aonde se anuncia o sujeito. Discursa,

Para quem escrevemos, é necessário examinar não só a verdade do que falamos, mas também a verdade da linguagem em que o dizemos. Para outras, se trata de compartilhar e difundir aquelas palavras que significam tanto para nós. Mas em princípio, para todas nós, é necessário ensinar com a vida e com as palavras essas verdades que acreditamos e conhecemos mais além do entendimento. (LORDE, 1977, s/p)

A citação acima possibilita a leitura de que a literatura enquanto arte tem muito desses questionamentos – visibilidade e audibilidade – ao transmitir histórias rejeitadas pela história oficial, trazer à tona e tornar anormal o silêncio imposto durante décadas, essa é uma das chaves da literatura de Chimamanda e Lesley. Audre Lorde (1977, s/p) quando afirma que “[...] a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de auto-revelação, o que sempre parece carregado de perigo.” é assertiva com as personagens dos contos *corpora* que estão inseridas num lugar desprivilegiado de fala, no qual os ciclos de silêncio não são quebrados, mas em algum momento da narrativa é interrompido devido ao reconhecimento delas enquanto sujeito social. As autoras mostram exatamente como a falta de diálogo, de escuta e o medo corrompem o sujeito feminino e o reserva a um lugar as sombras, castrando-o de sua identidade, que através da literatura, apropria-se e molda a linguagem como uma forma de romper com os ciclos de silêncio impostos as mulheres, principalmente a mulher negra.

A personagem do conto *No seu pescoço*, Akunna, esta imersa e acorrentada por fatores como os supracitados. Após ser assediada, tendo seu lugar de fala cerceado por questões sociais

e familiares, não encontra conforto para falar sobre o acontecido, ainda assim, ela compreende a severidade do caso e sabe que não será a única a sofrer tal agressão, mas prefere manter-se as sombras e, de alguma forma, esquecer a agressão, reforçando ainda mais as barreiras que lhes são impostas, primeiro enquanto migrante africana e posteriormente por se tratar de uma mulher negra, ou seja, para a sociedade em que está inserida naquele dado momento ela é um sujeito que está dupla ou triplamente sentenciado à margem, sem escolhas ou opções de rompimento, mais uma vez, os ciclos viciosos de opressão se repetem. Narra,

Você se trancou no banheiro até que ele voltasse para cima e, na manhã seguinte, você foi embora, caminhando pela longa estrada tortuosa, sentindo o cheiro dos peixes no lago. Viu quando ele passou de carro [...] e não buzinou. Perguntou-se o que diria para a mulher para explicar sua partida. (ADICHIE, 2017, p.127)

Ao optar pela escrita em segunda pessoa, Chimamanda acentua o tom das incertezas da personagem, como se o leitor fosse integrante estrutural da narrativa. Essa dupla colocação do leitor – enquanto parte da narrativa e expectador – torna o texto singular, pois inverte os papéis textuais – transitando entre externo – interno – externo –, proporcionando uma ação inesperada de quem lê transformando o conto numa alegoria performática, em que a inércia cede lugar à ação e ao questionamento, carregando ainda mais de realidade a narrativa.

Ruth Brandão (2006, p.36) traz uma definição que ilustra o sentimento de elemento interno da narrativa, chamado por ela de fantasmas psíquicos, que o leitor apresenta ao se deparar com esta

forma discursiva, na qual “[...] através do jogo de significantes, que a literatura encena e que as personagens sustentam, exibem-se o movimento dinâmico dos fantasmas psíquicos, rompendo-se a fronteira do real e da ficção, do leitor e da personagem.”, e nesse conto pergunta-se: quem rompeu as barreiras, a personagem ou o leitor? Talvez o objetivo de Chimamanda fosse esse, criar um terceiro espaço, no qual a presença dos dois, enquanto elementos narrativos e reais, coexistissem.

A personagem central do conto *no seu pescoço*, Akkuna, apresenta uma característica marcante, o estranhamento, que coloca a personagem num ciclo vicioso de questionamentos a respeito de si mesma, das diferenças e vivências e de como, mergulhada numa sociedade declaradamente racista, a história única torna-se realmente perigosa, narra “[...] Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos.” (Adichie, 2017, p. 126). Chimamanda em *the danguer of a single storie* diz,

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. [...] Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. (ADICHIE, 2009, s/p)

Na passagem acima é inegável a aproximação entre Chimamanda e Akunna, é como se de alguma forma a narradora cedesse à voz a autora, misturando narrativa e narração.

Lesley em *O futuro parece bom* opta por uma escrita direta em que se dirige ao leitor sem rodeios. Ao colocar um discurso em terceira pessoa torna o leitor um expectador direto da situação, mergulhado no cenário. Ela também coloca o sujeito feminino numa encruzilhada de não ditos, na qual o direito a fala é negado. Ao optar pela colocação pronominal em terceira pessoa do plural, a autora sugere a generalização do sujeito, e por consequência uma apatia, já que nomear é depositar afeto. Assim ela traz a imagem da mulher objetificada, corrompendo a subjetividade do sujeito o que corrobora ao anteriormente apontado, estigmatizando a mulher negra com o outro do outro, Grada Kilomba (2012). Ezinma e Biafra são as únicas personagens nomeadas, mas que sugerem, ainda assim, uma padronização da figura feminina constatada ao final da narrativa.

Mesmo numa breve leitura, é possível inferir que a não-nominação das personagens trata-se de um elemento próprio do conto e que propicia esse olhar universal sobre a mulher, na qual suas definições são resultantes dos valores que carregam e que lhes são dados. No excerto abaixo, a narradora descreve uma situação na qual a personagem é identificada somente como mãe ao longo do texto, demonstrando que a história dela não é única e depreendendo do período histórico em que se passa é comum. Ainda na sua juventude, a personagem mãe o assemelha aquela que será sua primogênita – Biafra – e é, assim como a filha, dispensada de um casamento promissor, ela por questões políticas e a filha por questões raciais e sociais. Além disso, a falta subjetividade e a presença de uma valorização, a sugestão de mercantilização – quanto se pode pagar por ela –, e a dispensa apática delas enquanto sujeito.

Ela senta ao lado dele e eles escutam os grilos e a respiração um do outro. Quando ele coloca o braço ao seu redor, ela se apóia nele e chora pela primeira vez desde a noite do seu noivado, há muitos meses. Quando ele coloca um inhame no seu colo, ela ri. E quando ele pega as suas mãos, ela pensa: eu valho três inhames. (ARIMAH, 2018, p.11)

Lesley ainda aponta em *o futuro parece bom* uma das estatísticas de maior recorrência e dependência da mulher diante do sujeito masculino, a financeira, demonstrando cuidado ao apresentar uma leitura sociológica atual nos contos. Fatores como esses, levam Biafra ‘Bibi’ a sofrer assédio e agressões ocasionadas por um relacionamento abusivo. É instigante como a autora metaforiza a felicidade através de dois aspectos: o que se tem e o quanto se vale, construindo o romance dessa personagem numa realidade de fumaça, que, ao mais fraco dos ventos, se dissipa.

Ele aluga um apartamento para ela. Ele empresta um carro para ela. *Ele a cega com uma constelação de presentes, coisas que ela nunca antes tivera, como dinheiro para gastar e orgasmos.* (...) ela fica sentada no apartamento que está no nome dele, e dirige o carro também no nome dele, e se pergunta o que há de tão precioso neste nome que ele não quer lhe dar. E quando ele finalmente retorna e a encontra fazendo as malas e agarra os cabelos dela, puxando, gritando que até isso era dele, ela é atingida... pelos seus punhos, sim, mas também pela percepção de que talvez a sua mãe estivesse certa. (ARIMAH, 2018, p. 12 *grifos meus*)

Ezinma apresenta todas as personagens do conto, como uma narradora-personagem fantasmagórica e alegórica que não existe

no plano real-ficcional, encenando o conto com a subjetividade de quem narra. Além de norte cênico, já que abre e fecha todas as cenas, é também a personificação do silêncio e apagamento da figura feminina na sociedade, explicitamente identificados quando assassinada, confundida com a irmã, o que corrobora a visão unilateral, objetificada e apática característica do feminicídio. Lê-se,

Godwin, tão desacostumado a ouvir um “não” que a palavra o atinge como uma onda de ácido, dissolvendo a decência superficial de uma pessoa que sempre consegue o que quer. (...) e é assim que ele acabou ali, observando Ezinma – que se parece tanto com a irmã de costas – se atrapalhar com a chave estranha na fechadura do apartamento de Bibi e não ver quem chega atrás dela: Godwin com uma arma, e o tiro que ele dá em suas costas. (ARIMAH, 2018, p. 13)

O que essas personagens de *O futuro parece bom* e *No seu pescoço* têm em comum são histórias que se cruzam em diversas instâncias, não somente o silenciamento histórico que entrecruza essas narrativas, como também os abusos dentro e fora dos relacionamentos e a chance inesperada de mudar de vida e mesmo semelhantes, as personagens aparecem múltiplas. São assim abordados pelas autoras, no não dito do texto, a solidão e o mito da in-fragilidade da mulher negra, como um sujeito indolor e insensível que está destinado a sentir tais recusas. bell hooks em *Não sou eu uma mulher* (2014) discute sobre como a mulher negra era vista durante e posteriormente à escravatura e os mitos que perduram na atualidade, reafirmando a sexualização, a permissividade e a valoração do corpo negro feminino, assim como acontece as duas personagens dos contos em análise – Akunna, assediada pelo ‘tio’ e Biafra, tida como sexualmente permissiva

pelo ‘companheiro’ –, além da ausência de compaixão. bell hooks (2014) ainda adverte para a forma animalésca com a qual é tratada a mulher negra. Esses questionamentos se adéquam as personagens principalmente a Biafra que vive num relacionamento com um homem branco, rico e abusivo, desenhado, de certo modo, o retrato do colonizador.

Salienta bell hooks sobre leituras de Susan Brownmiller,

[...] A designação de todas as mulheres negras como sexualmente depravadas, imorais e perdidas teve a sua raiz no sistema escravagista. As mulheres brancas e os homens justificaram a exploração sexual das mulheres negras escravizadas argumentando que *elas eram as promotoras das relações sexuais com os homens. De tal pensamento emergiu o estereótipo das mulheres negras como sexualmente selvagens, e em termos sexuais uma selvagem sexual, uma não-humano, um animal não podia ser violado.* (HOOKS, 2014, p.39 grifos nossos)

A citação acima corrobora o que foi discutido no início deste artigo com a colocação de Sojourner Truth (1851) sobre não ser mulher e sobre ter direitos negados pela condição de raça e gênero entrecortada também pela classe, no que diz respeito às personagens analisadas.

Lesley, como já exposto, faz uma analogia entre o público e privado, colocando como palco desse impasse Biafra que busca não só a ascensão social, mas um relacionamento, quando percebe que o ‘companheiro’ não tem as mesmas intenções que ela, evidente em: “Na única vez em que ela fala de casamento, ele vai embora e ela não consegue contactá-lo por doze dias. Doze dias que esvaziam

a sua conta bancária; [...], e se pergunta o que há de tão precioso neste nome que ele não quer lhe dar.” (Arimah, 2017, p.12).

Diferente de Biafra, Akunna vive em um relacionamento complementar e desprendido, pois o objetivo da personagem é o crescimento pessoal o que não interfere no relacionamento, “[...] Ele perguntou se você ia voltar, e você lembrou a ele que tinha um green card e que ia perdê-lo se não voltasse em menos de um ano. Ele disse que você sabia o que ele queria dizer, você ia voltar, voltar mesmo?” (Adichie, 2017, p.138). Os dilemas que cercam essa personagem estão relacionados à interioridade, o não pertencimento e questões relacionadas à raça.

Pela reação das pessoas, você sabia que vocês dois eram anormais — o jeito como os grosseiros eram grosseiros demais e os simpáticos, simpáticos demais. As velhas e os velhos brancos que murmuravam e o encaravam, os homens negros que balançavam a cabeça para você, as mulheres negras com pena nos olhos, lamentando sua falta de autoestima, seu desprezo por si mesma. (ADICHIE, 2017, p.136)

Assim, enquanto uma personagem busca não só por seus esforços, mas através de um casamento promissor a mudança de vida e tem como foco o individual, exposto a através das intregas com a irmã e a recusa da mãe, a outra busca a integridade e carrega consigo a coletividade, já que o Green card significa uma conquista para a família, seus esforços e ações também sintetizam esse sentimento.

Algumas considerações

As autoras permitem-se ser atemporais trazendo às narrativas finais com possibilidades, nos quais as certezas se fixam através do viés psicológico. Além de colocarem em evidência a imagem da mulher contemporânea mimetizada através de três personagens complexas e particulares, em comum são histórias que se cruzam em diversas instancias, no silenciamento histórico ao qual são postas como também os abusos dentro e fora dos relacionamentos, a chance inesperada de mudar de vida, o racismo, ou seja, são narrativas e personagens carregadas de fatores interseccionais e necropolíticos.

Chimamanda Adichie carrega de incertezas a personagem central de *no seu pescoço*, Akkuna, que transitar à margem ao trazer opressão, assédio e medo em contraponto à coragem interior numa narrativa complexa, na qual a maior das mensagens seja a interioridade e a busca por si próprio, mas que possibilita um leque de abordagens temáticas.

Lesley Arimah, por sua vez, carrega de oposição o conto *o futuro parece bom* quando opta por colocar personagens com personalidades distintas e opostas, mas que sustentam a mesma carga social na qual Biafra representa a obsessão pelo materialismo, enquanto Ezinma representa a vitalidade interior, a comoção e a compaixão. Ao colocar uma trindade de mulheres, a autora expõe e reflete para além de problemas familiares, mas sobre a dororidade e do comportamento diante da opressão do sujeito feminino, principalmente a mulher negra, posta como objetificável e não como sujeitos sociais e políticos.

Além dos fatores supracitados os contos permitem análises sócio-literárias, políticas e ativistas por serem escritos por mulheres em trânsito, isto é, que remetem as narrativas à culturas distintas resultando numa narrativa polifônica. Assim, a presente análise preocupou-se em convergir às personagens, adequando o material teórico as necessidades da obra, fazendo analogias com elementos internos e externos, acentuando escritoras e teóricas negras esquecidas pela crítica hegemônica.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. Oxford University, UK: Tedglobal, 2009. 18 min e 43 seg. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br#t-70189> Acesso em 16 de out de 2018.

_____. No seu pescoço. In: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. São Paulo: Companhia das letras, 2017. p.125-138.

ARIMAH, Lesley Nneka. O futuro parece bom. In: ARIMAH, Lesley Nneka. **O que acontece quando um homem cai do céu**. São Paulo: kapulana, 2018. p. 9-13.

BAMISILE, Sunday Adetunji. **Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. 2012. p.519. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

BRANDÃO, Ruth. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003..

DAVIES, Carole Boyce. **Black women, writing and identity**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2003

HOOKS, bell. Não sou eu uma mulher. [S.l.]: Plataforma gueto, 2014.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves**. Troy, Michigan: Bedford Publishers, Inc, 1993.

KILOMBA, Grada. Plantations memories. Episodes of everyday racism. 2nd Ed.Auflage: UNRAST, 2010.

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em linguagem e ação**. In: Lesbianismo e Literatura da Modern Language Association. Chicago, Illinois,1977. Disponível em: <https://transformativa.wordpress.com/2017/01/31/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao-audre-lorde/> . Acesso em 02 de Nov. de 2018.

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

O CORPO QUE NEGA A MORDAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO EM PAULA TAVARES

Prof. Ms. Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN/PPgEL)

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

O percurso histórico das relações estabelecidas entre os gêneros, quando analisada a partir de uma ótica não hegemônica, nos permite delinear uma fratura social, política e cultural cuja pretensão é significar e estruturar o sujeito mulher a partir de valores e normas que o submete às instâncias patriarcais da sociedade.

Dentro de uma perspectiva de gênero, o domínio do campo social não é igualitário entre homem e mulher, mas exercido a partir de parâmetros binários nos quais um dos polos detém o poder em detrimento do outro. As mulheres, neste panorama, encontram-se aliadas do controle sobre si e sobre o outro, uma vez que, há séculos, cristalizou-se o lugar delas e seus papéis na sociedade tornando-as meros objetos, posses de dominadores do sexo oposto. Essa é uma forma do patriarcado em monopolizar o domínio social a partir de uma naturalização dos discursos que enfatizam funções secundárias para as mulheres, é um jogo de podas políticas que visam a negação de poder de qualquer ordem ao sexo feminino.

O sistema patriarcal deve ser entendido como:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Desse modo, à mulher são empregados diversos estigmas que resvalam na sua condição enquanto sujeito dominado, pois, a partir do momento em que é afastada do privilégio da autoridade, ela se torna alguém que obedece e resigna-se ao que é imposto. Essa manipulação põe a mulher à margem de modo que ela seja significada “pela submissão, resignação e falta de voz” (ZOLIN, 2005, p. 183).

Seguindo nessa linha de raciocínio, as mulheres sofrem proibições em diversos setores, como quando não têm acesso ao domínio da escrita, por exemplo, que, por sua vez, deve ser entendida como instrumento de poder uma vez que dá à mulher a oportunidade de se inscrever na história.

Hélène Cixous já havia trazido no clássico **O riso da Medusa** (1975) uma percepção de escrita produzida por mulheres. Segundo a autora, elas devem escrever sobre si mesmas e fazer com que as mulheres escrevam, trazê-las para a escrita, porque elas precisam se colocar no texto e, a partir deste, se colocar no mundo. Emergindo no texto, estariam perpetuando a si mesmas na história, pois uma vez que o passado fechou-lhes as portas do conhecimento, faz-se urgente o desvelo do trabalho feminino na literatura.

O futuro não pode mais ser determinado através do passado. Eu não nego que os seus efeitos ainda estão entre nós. Mas, eu me recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).

Representar-se no texto literário é, segundo Cixous, romper com o modelo canônico que apresenta a mulher como musa, não como autora. Falando de si, colocando-se na tessitura de um escrito, a mulher estaria logrando a repetição do sistema que a submete e cala sua voz e se pondo no contar histórico do mundo, como escritoras de suas próprias vivências.

No artigo **A literatura de autoria feminina na América Latina**, Luiza Lobo reacende a discussão proposta por Cixous, afirma que as mulheres precisam criar, através da literatura, um espaço propício para a representação feminina, afirmando que há a necessidade de que “a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação** próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**” (LOBO, 2020, grifos da autora).

Sendo o olhar da diferença, como propõe Lobo, várias poetisas, de diversos continentes, trazem em suas poéticas essa construção sob o viés de diferentes temáticas, como o erotismo do corpo feminino, por exemplo.

Dentro dessa proposta, encontramos Paula Tavares, nascida em Huíla, Sul de Angola, em 1952, que vem abrindo, desde 1985, caminhos na poesia, desvelando o corpo feminino em versos que tratam da natureza da mulher em seu íntimo, escrevendo poéticas de um erotismo instigante. Tem uma obra extensa dividida em poesia, prosa e estudos sobre a história de Angola, além de estar presente

em diversas antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia.

Várias referências às demandas da escrita feminina enquanto processo de divulgação e engendramento de um viés de produção de mulheres podem ser vistas nos livros de Paula Tavares. Em **O lago da lua**, de 1999, por exemplo, encontramos o seguinte poema que retoma o que foi discutido até então.

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta (1999, p. 79)

Nestes versos, é notória a alusão ao silêncio imposto às mulheres se levarmos em consideração as imagens propostas pela poetisa. A mulher narrada estava calada, entoando um canto de espera, aguardando o momento em que, finalmente, iria impor sua voz, seu discurso, espera esta que aqui deve ser interpretada como o local interdito reservado às mulheres, local de silêncio, passividade e de não movimento, ou seja, de imobilidade.

No 3º verso, há a quebra com o anterior, uma vez que agora é trazida a ideia de que ela não canta apenas, mas liberta pássaros há tempos enjaulados na garganta. Devemos salientar que a gaiola era a própria garganta, pois, uma vez negada qualquer possibilidade de discurso próprio à mulher, os pássaros, representação de liberdade, ficaram presos na garganta.

A prisão descrita no poema dá lugar ao grito de liberdade, quando, finalmente, os pássaros são soltos e deixam de habitar a garganta da personagem e ganham o mundo. Esse grito é, então,

uma voz ensaiada que deixou de ser porvir e tornou-se discurso articulado.

Partindo da leitura de que o silenciamento foi imposto à mulher pela organização patriarcal do sistema social, podemos entender que esse silêncio, tendo sido colocado como regra, foi naturalizado pelas mulheres a partir de uma força simbólica. Sobre isso, Bourdieu fala:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (2012, p. 50)

Em outras palavras, o que o autor de **A dominação masculina** (2012) quis dizer é que as amarras impostas às mulheres são trazidas através do discurso que, de tanto serem repetidos como corretos, são internalizados e transformados em prática também por quem está na condição de oprimido. Vale salientar que o oprimido pode passar a reproduzir tal discurso “à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos” (2012, p 51).

Contudo, devemos ter atenção redobrada para o que o autor diz sobre aceitar tacitamente os limites impostos, uma vez que, quando analisamos os moldes hegemônicos de sociedade de maneira mais ampla, vemos que não se trata de aceitar ou deixar de aceitar, mas sim de um posicionamento de defesa própria, pois, neste panorama, a mulher não tem como dialogar, ir contra ao que é colocado como regra. Devemos, então, enxergar tal atitude também como um ato consciente de amparo de si.

Dessa maneira, o sistema patriarcal é colocado como:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Por isso, no poema, a mulher não cantou, mas liberou os pássaros presos na garganta. Porque ela transgrediu os costumes interditos por essa organização e fez-se exercer, em sua totalidade, a liberdade da qual foi alijada.

Em **Dizes-me coisas amargas como os frutos**, de 2001, encontramos outros poemas que ressaltam o silenciamento da mulher. É o caso **Mulher VIII** em que ela diz:

Que avezinha posso ser eu
agora que me cortaram as asas
Que mulherzinha posso ser eu
agora que me tiraram as tranças
Que grande mãe posso ser eu
agora que me levaram os filhos (2001, p. 138)

Nos versos acima, a poetisa segue lustrando vários aspectos que retomam a natureza feminina de modo a questionar os preceitos que vigoram com relação à mulher. Nos dois primeiros versos, ela retoma a figura da ave que, como já foi dito, retoma, no ato de voar, um signo para a liberdade. Neste caso, a ave não retrata apenas a liberdade de um modo geral, mas a própria emancipação feminina. Devemos atentar ainda que a palavra ave vem escrita

em seu diminutivo. A avezinha, poderíamos, então, dizer, está acuada pelo fato de suas asas, membros naturais de seu corpo, terem sido retiradas de si, recortadas a custo de fazer com que ela não voe e, sendo assim, não seja livre. Essa imagem, de algum modo, retoma o primeiro poema trabalhado neste artigo, pois, se os pássaros não podem se pôr a voar, eles estão presos uma vez que a sua natureza o fez voador.

O segundo elemento trazido pelo poema é as tranças que representam o ego feminino e que foram arrancadas, desfeitas, desmanchadas, numa atitude de, novamente, cercear a mulher a partir de seu corpo. Que mulherzinha poderia ela ser agora que lhe fora roubado o direito de arrumar-se, de exercer o corpo em sua totalidade? Como poderia ela, então, se sentir mulher, agora que já não mais podia arrumar-se e aos seus cabelos?

O terceiro elemento é próprio da natureza da mulher e, por isso, é mais categórico, uma vez que expressa a dominação mais extrema do corpo da mulher, uma vez que, nesse caso, até a maternidade é operada a partir do discurso patriarcal. Como poderia ela ser mãe se o filho já lhe fora tirado? O contrário disso também é real, uma vez que a mulher é obrigada, sob argumentação voltada à biologia do seu corpo, a exercer a maternidade.

Tais perguntas, mesmo estando sem marcação adequada, recuperam o que tem sido falado até então sobre como as mulheres perdem o direito sobre si e suas vontades a partir da esfera discursiva do poder simbólico e não só por ele. As mulheres não podem ser aves, tenho em vista que o chão das cozinhas é o que lhes é imposto. Também não podem se enfeitar com as tranças, pois o seu corpo já não mais lhe pertencem. Os filhos também não são mais possíveis quando esta é a proposta, pois as amarras

do patriarcado operam, inclusive, na biologia feminina, ditando os costumes sobre a natureza da mulher.

Paula Tavares tem uma produção carregada de significados que se inscrevem contra o modelo patriarcal de sociedade e que instauram o discurso feminino, subvertendo a lógica machista, chamamos escrita feminina. Para Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, existe na escrita feminina uma necessidade de gerar uma tradição feminina e um discurso específico que marque conscientemente o feminino na escrita das mulheres. Este conceito inverte a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

Trata-se de uma escrita do avesso porque o ato de inserção das mulheres nas letras constitui-se como uma subversão à hierarquia pregada nos terrenos sociais, uma vez que à mulher estava restringida a exposição oral ou escrita dos pensamentos e dos posicionamentos.

Devemos, contudo, salientar o fato de que há também uma escrita feminista demarcada por posicionamentos ideológicos mais incisivos. Segundo Luiza Lobo:

A aceção de literatura “feminista” vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona*

na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (LOBO, 2020, grifos da autora)

O ponto fulcral dessa escrita configura tanto a relação que a mulher tem com o mundo e, conseqüentemente, com a forma de senti-lo e de se posicionar perante a linguagem, a cultura e o poder dominantes, como a fala reveladora da situação feminina diante dos preconceitos produzidos pela hierarquia de gênero vigente.

Essa hierarquia, logicamente, adentra o campo da literatura, o que faz com que a mulher escritora seja colocada no lugar da alteridade e é, assim, que a escrita feminina vem se configurando com o passar dos tempos.

A **alteridade** da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o **outro**, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. (LOBO, 2020, grifos da autora)

Essa abordagem política na literatura é resposta à colonização da mulher pelo homem, ao cerceamento da voz feminina dos campos sociais, à anulação da mulher em sua totalidade, às funções subalternas reservadas a elas desde vigorou essa organização de papéis.

Essa afronta é ainda maior quando levamos em consideramos as temáticas, geralmente, abordadas pelas escritoras, como o erotismo, por exemplo.

Em toda a obra de Paula Tavares encontramos a marca do erótico. Em **Manual para amantes desesperados**, de 2007, quinta obra da poetisa, encontramos já na epígrafe o prenúncio do teor

de seus versos. Logo no início do livro lemos o texto do David Mestre: “Estende o corpo sobre a duna / e deixa / que as penínsulas se inundem do vinho / que esmaguei / montanhas memória”. A imagem da duna é recorrente na obra e está, prontamente, presente em **Mantém a tua mão**, poema de abertura.

Nas obras, as dunas ora representam os traços da mulher ora os caminhos para o prazer desta, apontando para este terreno movente permeado pela falta que perfaz o desejo, o devir do ser no gozo feminino. Lemos, então, no primeiro poema.

Mantém a tua mão
No rigor das dunas
Andar no arame
Não é próprio de desertos
Cruza sobre mim
As pontas do vento
E orienta-as a sul
Pelo sol
Mantém a tua mão
perpendicular às dunas
E encontra o equilíbrio
No corredor do vento
A nossa conversa percorrerá oásis
Os lábios a sede
Quando saíres
Deixa encostadas
As portas do Kalahari. (2007, p. 187)

O poema acima traz a duna como uma imagem possível ao corpo da mulher, mas também o devir do gozo desta. Já nos

dois primeiros versos, a mulher do poema explica como realizar o toque na duna que, neste momento, reflete o corpo feminino, e termina: “Andar no arame / Não é próprio de desertos”, como se sinalizasse para o desvario que é lidar com essa grande sede. Andar no arame requer calma e concentração, mas alcançar este corpo arenoso, movediço, precisa-se de menos cuidado, pois o encontro, dentro de uma relação erótica, produz o contrário da calmaria.

Esta percepção é confirmada na segunda estrofe, quando lemos “Cruza sobre mim / As pontas do vento / E orienta-as a sul / Pelo Sol”. Se o vento é indomável, mais é o corpo feminino que tem sobre si, em efusão, todas as pontas do ar e canalizando todas em uma única direção. Contudo, na estrofe seguinte, a mulher do poema nos diz que o equilíbrio será encontrado justamente no corredor do vento, pois, a proporção de correntes de ar canalizadas em um corredor é exatamente o que perfaz o gozo feminino.

A poetisa finaliza o poema pedindo para que se deixe abertas as portas do Kalahari, deserto localizado no sul da África, que traz em seu nome um significado bastante condizente com a poética de Paula Tavares, uma vez que, derivada da palavra *Kgalagadi*, significa “a grande sede”. Em outras palavras, deixar as portas do Kalahari abertas significa dizer que o desejo e o gozo feminino não podem cessar, pelo contrário, precisar exercer fluxo constante.

Neste poema, é visível o trabalho de escrita a partir do erotismo. Segundo Elódia Xavier, o corpo erotizado “vive a sua sensualidade plenamente e [...] busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (2007, p. 157). O discurso tecido por Paula Tavares traduz a experimentação de uma relação

erótica, na qual o corpo feminino e seu gozo são colocados como fio condutor de cada poesia.

A experimentação do erótico vem da concepção de que as mulheres devem ser donas de seus corpos e extraírem deles o prazer. Esse comportamento confronta os preceitos da dominação masculina, uma vez que este sistema induz as mulheres a anularem-se enquanto sujeitos de si e declinarem dos prazeres da carne. Experimentar o próprio corpo é romper o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Usufruir do próprio corpo é também libertar-se das podas sociais canalizadas na conduta feminina, como bem constatou Angélica Soares, em **A paixão emancipatória**, em um texto sobre a literatura feminina brasileira: “A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com [a] necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p. 57).

Essa conversa da mulher com o seu corpo nos remete a uma passagem da poetisa Ana Cristina Cesar: “Mulher é por natureza histórica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo” (CESAR, 1999, p. 272). Assim dizendo, a escritora leva para a literatura que produz as suas experiências a partir de seu corpo, como podemos ver no próximo poema analisado.

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia
A sede colherá o mel do corpo
Renascemos tranquilos

De cada morte dos corpos
Eu em ti
Tu em mim
O deserto à volta. (2007, p. 189)

Encontramos, novamente, logo nos primeiros versos, a imagem da areia que, desta vez, tem um significado mais abrangente e torna-se reflexo também da própria relação sexual. Essa relação não é somente reprodutiva se analisarmos, por completo, a primeira estrofe.

Temos um eu lírico feminino tentando alcançar o prazer pleno, instigando uma outra pessoa que não está clara no discurso a perfazer esse desejo. Ela indica: “Deixa a mão pousada na duna” para manter a relação acesa e, no verso seguinte, acrescenta: “Enquanto dura a tempestade de areia”, que simboliza o ato sexual. O fato de a tentativa de alcançar o gozo do corpo vir à tona na poesia, a ideia da experimentação erótica deve ser considerada.

O erotismo, segundo Bataille (1987, p. 10), é uma experiência que diferencia-se da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, à procura psicológica do outro, independente do fim natural. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuados, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um.

Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da

dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal (BATAILLE, 1987, p. 54).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende a capacidade natural e reprodutiva do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares.

No decorrer da leitura, encontramos os seguintes versos: “A sede colherá o mel do corpo / Renascemos tranquilos / De cada morte dos corpos”. A sede é o desejo do corpo que anseia pelo gozo pleno, o mel, por sua vez, é a consequência disto, é o prazer alcançado. Desta relação, todos renascem refeitos, pois, como colocado no poema, o corpo morre a cada gozo para uma nova vida.

É necessário entender também que a experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina a partir de uma conduta transgressora. É, pois, neste ponto, que a escrita de Paula Tavares se encontra, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos estão intimamente ligados ao corpo feminino. A mulher é o outro, o excluído que, ao penetrar o campo da literatura, rompe o padrão estático da lógica patriarcal e subverte escrevendo sobre e a partir do seu corpo. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas.

A poesia de Paula Tavares reconstrói o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. É nas imagens trazidas nos versos que a poetisa desvela o corpo subalterno e o faz falar numa poética erótica que subverte a ordem patriarcal dentro da

sociedade e, sendo assim, nos apresenta um panorama de como opera a escrita feminina a partir da ruptura com o cânone.

Referências

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (Org.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica pós-colonialista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). Teoria Literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas. 3º Ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11º ed. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura e mulher**: essa palavra de luxo. In: Crítica e tradução. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXIOUS, Hélène. **The laugh of the Medusa**. Disponível em: < <http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf>>. Acesso em 10 de novembro, de 2014.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 27 set. 2020.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

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

TAVARES, Paula. **Amargo como os frutos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

A SAIA ALMARROTADA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER MOÇAMBICANA: O ENSINO DE LITERATURA E O MÉTODO RECEPCIONAL

Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos¹ (UEPB/PPGLI)

Profa. Dra. Sueli Meira Liebig² (UEPB/PPGLI)

Introdução

O ensino de literatura de língua portuguesa, em escolas brasileiras, geralmente é pautado por produções literárias portuguesas e brasileiras, onde se observa uma relação estabelecida em um liame que une as obras nacionais às portuguesas. Nesse vínculo pode-se notar certa preocupação com as características das escolas literárias e o que distingue um movimento de outro, por meio dos textos produzidos



1 Aluna do curso de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, nível doutorado, e professora do Departamento de Letras – CH – UEPB, Campus III. Projetos de Pesquisa: Literatura e Cultura Afro-brasileira, Africana e da Diáspora. E-mail: claramay.vasconcelos@gmail.com

2 Professora do curso de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, UEPB – Campus I, e do Departamento de Letras – CH – UEPB, Campus III. Projetos de Pesquisa: Literatura e Cultura Afro-brasileira, Africana e da Diáspora; GAIA - Grupo de Estudos sobre Identidade Animal; Caminhos da Literatura Afro-Americana: Marginalidade, Diáspora, Identidade e Cãnone. E-mail: suelibig@hotmail.com

de acordo com o período ao qual compreendem determinadas características.

Sob esta ótica, compreende-se que, na maioria das vezes, o processo de ensino-aprendizagem possui um caráter mecânico, visto que se limita à identificação das obras em relação ao contexto de produção. Todavia, as literaturas produzidas em língua portuguesa não estão restritas apenas a Portugal e ao Brasil, mas a mesma floresce também em países como Timor Leste, Guiné-Bissau, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Equatorial e Moçambique. Por tanto, torna-se necessário que o ensino de literatura de língua portuguesa não se limite apenas à brasileira e à portuguesa, mas que englobe também aquela produzida em outros países em que o português é utilizado para a sua tessitura.

Ao reconhecer a importância e a necessidade de conhecer produções literárias que não sejam apenas do eixo Portugal-Brasil, também é igualmente necessário que o ensino de literatura não se limite ao reconhecimento dos elementos que caracterizam a obra de acordo com a escola literária, mas sim aos temas que o texto aborda; qual momento sócio-histórico-cultural ele representa e como o faz; o que ele denuncia ou omite; quais são os aspectos culturais da sociedade ou da identidade dos agentes sociais que ele representa.

Tomando como base esta discussão, este artigo se estrutura como uma proposta de ensino de literatura por meio do método recepcional discutido por Cabral no livro *Metodologia de Ensino da Literatura* (2009), onde se busca, por meio deste método, promover uma leitura crítica por parte dos alunos, e mediada pelo professor, com o intuito de explorar os temas abordados nas obras

literárias ao passo que promove a emancipação do discente, pois o tem como centro do processo de ensino-aprendizagem. Para tanto, tomou-se como base o conto “A saia almarrotada” (2009), do escritor moçambicano Mia Couto, cuja proposta de ensino focará no tema da desigualdade entre gêneros e representação do feminino.

Este artigo está organizado em três tópicos que tratam da seguinte temática: o primeiro traz uma apresentação breve da vida e obra de Mia Couto; o segundo tópico traz a fundamentação teórica deste trabalho, para discutir sobre a metodologia de ensino de literatura, conforme se estrutura o método recepcional; o terceiro tópico, deste trabalho, será a formulação da proposta e levantamento de temas que podem ser abordados/discutidos pelo professor, e alunos, em sala de aula para a compreensão do texto proposto. Para a estruturação dos tópicos, por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico e documental, tomaram-se como base as considerações de Bordini e Aguiar (1993), Cabral (2009), Campos (2006), Candido (2011), Jauss (1994).

Mia Couto

Um dos escritores moçambicanos mais conhecidos e populares no Brasil é Antônio Emílio Leito Couto, popularmente conhecido por seu pseudônimo: Mia Couto. O escritor moçambicano é descendente de emigrantes portugueses que se estabeleceram em Moçambique. Couto se consagrou no âmbito literário com a sua obra *Terra Sonâmbula*, um romance publicado em 1992 que lhe rendeu o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores

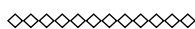
Moçambicanos, além de ser considerada uma das melhores obras africanas do século XX.

Embora as suas produções em prosa sejam mais conhecidas, Mia Couto iniciou a sua produção literária aos catorze anos de idade, quando publicou os seus primeiros poemas. Contudo, a sua vida não foi inteiramente dedicada à literatura, pois

Em 1972 deixou a Beira e foi para Lourenço Marques para estudar medicina. A partir de 1974 enveredou pelo jornalismo, tornando-se, com a independência, repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) em 1976; da revista semanal Tempo – de 1979 a 1981 e do jornal Notícias – de 1981 a 1985. Em 1985 abandonou a carreira jornalística. Reingressou na Universidade Eduardo Mondlane para se formar em biologia, especializando-se na área de ecologia, sendo atualmente professor da cadeira de Ecologia em diversas faculdades desta universidade³.

Podem-se observar reverberações da formação de Couto em suas obras por meio da exploração da representação da natureza humana e do espaço. Elementos que enriquecem as suas histórias e levam o leitor a conhecer mais sobre os aspectos culturais moçambicanos. A sua importância no âmbito literário o fez um dos autores mais publicados em Portugal e um dos mais traduzidos no mundo, tendo as suas produções chegado a vinte e quatro países. A estes fatos também se somam mais dois prêmios, o Prêmio Camões (2013) e o Neustadt Prize (2014).

Com obras diversas, passeando por poemas, contos e romances, além de literatura infantil, pode-se observar o eco de



³ Informações disponíveis em: <<https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>>. Acesso em 17 de março de 2019.

escritores brasileiros que o inspiraram, tais como Guimarães Rosa (com quem a sua forma de escrever se assemelha muito) e Jorge Amado. Também é importante ressaltar que Couto é comparado ao próprio Guimarães Rosa e também a Gabriel Garcia Marques.

O método recepcional

[...] devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão do mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. (CANDIDO, 2011, p. 180).

Conforme é apontado na epígrafe, quando o leitor está em contato com o texto literário, muitos elementos estão envolvidos no processo de leitura, em especial os conhecimentos prévios que o leitor tem em relação ao contexto sócio-histórico-cultural, e como eles são expressos no texto, o que norteará a sua busca por informações ao longo da leitura e como o mesmo compreenderá a obra literária.

No âmbito da teoria e crítica literária, muitas foram as formas criadas para o desenvolvimento de análises, desde a preocupação com a sua forma, estrutura, o que caracteriza um texto como literário ou não, o rompimento do pensamento do que se caracteriza como literatura boa ou ruim, a observação de como a representação do meio ambiente ocorre nos textos, denúncias

sociais. Enfim, a literatura constitui-se como um campo frutífero para as mais diversas análises.

Embora se constitua como uma área com múltiplas possibilidades de interpretar o contexto no qual os sujeitos sociais estão inseridos, o ensino de literatura ainda é superficial nas escolas, pois geralmente não se busca propiciar um momento de diálogo entre o leitor e o escritor para que o primeiro possa compreender as intensões do segundo ao escrever o texto.

Com a necessidade de formar leitores que leiam o texto de forma crítica e o compreendam, há a necessidade de trabalhar a habilidade de leitura de forma que os alunos sintam prazer na leitura, ou seja, que ela não seja apenas um ato mecânico de decodificação do texto, mas sim de compreensão do universo que se abre ao leitor no momento de leitura. Para tanto, vários métodos são estruturados para propiciar essa experiência ao leitor, dentre os quais se pode destacar: o método científico, o criativo, o recepcional, o comunicacional e o semiológico.

Dentre esses métodos, destaca-se o recepcional que, como o próprio nome sugere, advém da estética da recepção, que tem como principais expoentes Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser and Stanley Fish. A estética da recepção difere de outras teorias na literatura, tais como o formalismo, que se ocupa da forma do texto, e o estruturalismo que se preocupa com o discurso veiculado pelo texto literário e como ele se estrutura. Para a estética da recepção,

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da

matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Consoante esta afirmação de Jauss, compreende-se que o texto literário não é algo estático, visto que de acordo com a leitura que lhe é feita, o seu significado mudará conforme o tempo e o ponto de vista do leitor, pois a sua forma de observar de acordo com os elementos culturais de sua sociedade ou da época em que está inserido mudará a forma como observa o texto.

Sendo assim, o leitor é essencial para a existência do texto, em que se busca mais a fruição do que o estudo da obra literária. Paralelo a este fato reside o relativismo histórico, em que a obra literária não fica presa ao período em que foi escrita. Por meio das diferentes leituras promovidas pelos diversos sujeitos sociais que tiverem contato com determinado texto, o mesmo adquire um valor mutável, pois faz parte de um processo histórico, como se pode observar abaixo.

Uma vez que o ponto de vista do leitor é fator imprescindível, e defende a ideia do relativismo histórico e cultural, que se apoia na mutabilidade do objeto, assim como da obra literária dentro de um processo histórico. Trata-se, portanto, de um método eminentemente social, pois há uma constante interação das pessoas envolvidas, considerando-as sujeitos da História. A obra literária é uma estrutura linguístico-imaginária, constituída por pontos de indeterminação e de esquemas de impressões sensoriais, que – no ato da criação ou leitura – serão preenchidos e atualizados, transformando o trabalho artístico do criador em objeto estético do leitor. Estamos diante, portanto, de um ato de comunicação entre escritor-obra-leitor. (CAMPOS, 2006, p. 42).

É por meio da relação triádica apontada por Campos que, através da fruição do leitor, as possíveis lacunas ou pontos de indeterminação, como apontado pelo escritor, serão preenchidos pela imaginação do leitor, que se constitui como sujeito social/histórico. Dessa forma, a compreensão realizada pelo leitor em relação à obra é fundamental para que ele se posicione criticamente diante da mesma e também socialmente, o que o levará a ser um leitor crítico.

Partindo desse pressuposto, apreende-se que o método recepcional se constitui como uma importante ferramenta que pode auxiliar o professor durante o processo de formação de leitores, haja visto que as aulas de leitura devem ser realizadas assim como as dos demais componentes curriculares, ou seja, o professor deve mediar esse processo em que o aluno deve ser visto como centro do processo de ensino-aprendizagem. Destarte, será propiciada ao aluno a oportunidade de entrar em contato com o universo literário, o que facilitará a sua familiarização com os textos por meio das atividades propostas pelo professor com o intuito de promover a fruição, o que mostrará aos discentes que a leitura não deve ser vista como uma obrigação, fato este que desmotiva os estudantes a lerem, mas como uma atividade prazerosa. Na busca por um método que viabilize um ensino de literatura que rompa com o modelo geralmente seguido nas escolas, que via de regra se atem apenas às atividades apresentadas no livro didático, compreende-se que o método recepcional atende às expectativas do professor em sua busca pela formação de um público leitor.

Dessa forma, tendo como cerne de suas considerações tanto o contexto sócio-histórico-cultural da produção dos textos literários quanto a sua recepção por parte dos alunos, ou seja, o contexto

no qual o leitor está inserido, estes fatores incidirão sobre a sua leitura e lhe proporcionarão uma compreensão da obra que não se restringe a uma simples observação estática, como propõem as atividades do livro didático, que por sua vez carrega consigo um direcionamento da forma como o leitor deve interpretar, geralmente vinculado às características das escolas literárias.

Para motivar o aluno nesse processo, o método recepcional propõe cinco etapas a serem seguidas, conforme apontam Bordini e Aguiar (1993 apud CABRAL, 2009, p. 22): “1ª etapa – determinação do horizonte de expectativas; 2ª etapa – atendimento do horizonte de expectativas; 3ª etapa – ruptura do horizonte de expectativas; 4ª etapa – questionamento do horizonte de expectativas; 5ª etapa – ampliação do horizonte de expectativas”.

Conforme a primeira etapa já sugere, a determinação do horizonte de expectativas do leitor deve ser feita pelo professor, ou seja, o texto escolhido para ser lido poderá ou não atender às expectativas dos discentes e, como apontam Bordini e Aguiar (1993), quanto mais estranhamento o texto causar ao leitor, mais ele ampliará o horizonte de expectativas do mesmo.

O segundo estágio desse método é o atendimento do horizonte de expectativas, onde o professor selecionará textos dos quais os alunos gostem e desenvolverá atividades que aumentarão, aos poucos, o nível de exigência e o acréscimo de novos elementos para a compreensão do texto.

Na terceira fase o professor buscará tirar o aluno de sua zona de conforto. Sendo assim, realizará atividades que surpreendam os alunos e superem as suas expectativas, fazendo com que eles questionem o texto, as suas características, o que o diferencia de

outro, mantendo também o aumento gradativo da complexidade das atividades.

A quarta etapa se constitui de uma atividade escolhida para que os alunos exponham seu ponto de vista em relação ao texto estudado. Nesse momento se observa a relação entre o leitor, escritor e o texto, onde as exposições feitas mostrarão como os discentes observam o texto de acordo com o contexto, em que estão inseridos, e os seus olhares de sujeitos sociais e históricos.

O quinto estágio desse método é a ampliação do horizonte de expectativas, em que os alunos, como centro do processo, avaliam a si mesmos e ao seu próprio crescimento ao longo da leitura, mostrando se ele atendeu aos seus horizontes de expectativa ou se os ampliou. Assim como a quarta etapa, esta também é uma fase avaliativa, onde se busca ponderar tanto sobre o crescimento individual quanto o coletivo.

Assim sendo, o método recepcional proporciona ao aluno utilizar a sua criatividade, pois, ao tê-lo como centro do processo de ensino-aprendizagem o discente terá novas expectativas em relação ao texto e aprenderá não o que já conhece, perpetuando um ciclo infundável, mas se deparará com o estranhamento diante de um novo texto e expandirá as suas expectativas por meio de um ponto de vista mais crítico que ele desenvolveu em contato com um texto novo/diferente do que já está acostumado, além de poder relacioná-lo com o conhecimento já existente.

O método recepcional e “A saia almarrotada”: uma proposta de ensino

O conto “A saia almarrotada”, assim como outros que compõem o seu livro *O fio das missangas* (2009), tem como narradora uma mulher que expõe as dificuldades por ela enfrentadas em uma sociedade machista, em especial, no seio de uma família marcada por fortes relações patriarcais.

A protagonista mostra, ao longo do conto, como ocorre o seu “apagamento” tanto em sociedade quanto na família, como ela passa invisível por causa do comportamento que lhe foi imposto por seus familiares, tendo em vista que fora criada pelo pai e pelo tio devido à morte precoce da mãe ao dar-lhe a luz: “Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no meu primeiro choro, tragada pelo silêncio” (COUTO, 2009, p. 13).

Sendo a única mulher entre os irmãos, a jovem foi educada para cuidar do pai e do tio quando estes ficassem mais velhos. Por causa disto, nunca pôde ter vaidade alguma, ao contrário das moças de sua vila. Tendo sido criada para o lar, ela afirma que as outras garotas tinham direito à felicidade, enquanto ela nasceu “[...] para cozinha, pano e pranto” (COUTO, 2009, p. 13). Os seus sentimentos não são respeitados, ela não pode agir como as outras garotas de sua idade, não pode se vestir como as outras e até quando se juntam à mesa para alguma refeição, por ser de família sem recursos financeiros lhe sobra pouca coisa para comer, quase ninguém se lembra dela, exceto quando alguém pede para que deixem algo para a “miúda”.

Ela compara a solidão que assola o seu coração ao barco que o tio construiu com madeira verde e que afundou no rio, ou

seja, depois de muito tempo, só quando as pessoas que a oprimem tiverem partido, a jovem poderá enfim libertar-se, o que levará muito tempo para acontecer.

Contudo, a jovem não deixa de sonhar e espera o dia em que um homem irá aparecer em sua vida e ela poderá ser feliz. Nesse sentido, nota-se como o patriarcado é marcante, pois a jovem precisa de uma outra figura masculina – um companheiro – para poder se libertar, o que remete ao fato de as jovens serem educadas para o lar, sempre cuidar de uma família; quando não é o pai, serão o marido e os filhos.

O excesso de pudor com o qual ela foi criada a faz até se entristecer quando tem vontade de ser vaidosa. Quando ganha um vestido, entristece-se tanto que se deita em um sofá e lá fica, tendo consciência de que não poderá usar a roupa. Enquanto a jovem vê as outras garotas cheias de vida, dançando e florescendo aos domingos, ela fica em casa bordando. Entretanto, mesmo em face da tristeza, é na lágrima que ela encontra a beleza, pois a sente como as mãos de um homem acariciando-a e desnudando-a.

Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado me iria surpreender. E me iria amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento (COUTO, 2009, p. 14).

A repressão de sua feminilidade é representada em um momento específico do conto, quando o seu pai lhe pede para que ela queime o vestido que ganhou de seu tio. A jovem enterra a prenda no pátio e desobedece ao pai, enquanto a ânsia por felicidade

e liberdade que a domina ao longo da narrativa a leva, ao final, a atear fogo em si mesma, enquanto dança de felicidade. Embora pareça estranho ao leitor ela sentir alegria por estar queimando, ela afirma que as chamas não são labaredas, mas sim as mãos ardentes de um homem a acariciar-lhe.

Ao tomar como base o contexto patriarcal em que a narradora foi criada, o método recepcional proporcionará aos estudantes/leitores a oportunidade de conhecerem parte dos aspectos culturais moçambicanos, representados no texto de Couto, o que instigará os alunos a criarem um horizonte de expectativas acerca da obra e do contexto sócio-histórico-cultural de uma sociedade que ele não conhece e sobre a qual as mídias veiculam estereótipos negativos, como acontece com os demais países do continente africano.

Sendo assim, serão postos em evidência os conhecimentos prévios dos alunos e uma nova representação simbólica social e cultural será criada, a partir dos novos conhecimentos a serem adquiridos por meio de pesquisas realizadas pelos alunos, haja vista que, conforme aponta Lajolo (1984, p. 16), a “obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social”.

Destarte, a literatura não é algo estático; ela não é um produto acabado. É a partir da interação do leitor com a obra literária que novas interpretações são realizadas de acordo com o contexto no qual o leitor está inserido, onde os conhecimentos prévios e expectativas diante do texto se misturam e novas representações simbólicas da cultura de um povo são (re)criadas, reafirmadas ou desconstruídas.

O conto em análise serve como veículo para que o professor possa trabalhar temas tais como o machismo e a representação da identidade feminina, temas que possuem relevância especial em nossa sociedade devido aos constantes casos de violência contra a mulher e à negação de seus direitos. Dessa forma, a leitura será a oportunidade de discutir temas de demandas sociais e uma tentativa de conscientizar os alunos em relação aos direitos e deveres de todos, além de tentar educar os discentes para promoverem uma sociedade mais justa e igualitária em termos de relações de gênero.

Partindo desse ponto, o professor conseguirá organizar as atividades didáticas conforme os cinco passos propostos pelo método recepcional. Na primeira etapa o docente deve determinar, juntamente com os alunos, o horizonte de expectativas em relação à leitura, questionando o que eles sabem sobre a literatura de língua portuguesa; quais os escritores/obras que eles conhecem ou já leram; o que eles sabem sobre o continente africano e seus países que têm como idioma oficial a língua portuguesa; o que sabem sobre o contexto sócio-histórico-cultural da obra e o que sabem sobre o patriarcado e o machismo.

Durante a segunda etapa, deve-se observar se houve o atendimento do horizonte de expectativas. O que os alunos acharam do texto? eles atingiram as suas expectativas? aprenderam algo novo com o texto? reafirmaram conhecimentos prévios ou houve a desconstrução de algum estereótipo?

Na terceira etapa ocorre a ruptura do horizonte de expectativas. Nesse momento, o professor realiza atividades que promovam um estranhamento/surpresa às expectativas criadas pelos alunos, podendo promover jogos que coloquem em contraponto a cultura brasileira e a africana; ele pode mostrar o número de feminicídios

e outros casos de violência contra a mulher, nos últimos meses ou no ano que se passou, para conscientizar os discentes dos malefícios que uma sociedade patriarcal/machista pode causar às mulheres; promover atividades que levem ao reconhecimento dos discentes da necessidade de igualdade de direitos entre homens e mulheres, etc.

Na quarta etapa há o questionamento do horizonte de expectativas, ou seja, há uma atividade avaliativa – seja por meio de seminários, discussões, debates etc. – em que o ponto de vista de cada um é exposto em grupo para que haja interação entre os discentes e uma maior participação em sala.

Todas essas etapas levarão à quinta, onde ocorre a ampliação do horizonte de expectativas dos discentes. Nesse momento, eles se sentirão mais autônomos no processo de ensino-aprendizagem e poderão repensar o processo pelo qual passaram. Sem preocupação com atividades que foquem em elementos característicos de escolas literárias ou aspectos gramaticais descontextualizados⁴, os alunos utilizarão a fruição como elemento basilar para a apreciação do texto e a construção de novos conhecimentos acerca do tema abordado; pois poderão refletir acerca das expectativas que tinham no início e das atuais.

Sendo assim, os educandos se emancipam no processo de ensino-aprendizagem, pois a abordagem das atividades centra-se neles. Essa emancipação ocorre em dois níveis: o primeiro é o educacional, onde eles são o centro da organização do trabalho



4 O termo "descontextualizado", nesse sentido, corresponde a atividades tradicionais de identificação e categorização de características gramaticais dos termos utilizados na tessitura do texto que não suscitam, por exemplo, uma discussão sociolinguística para a compreensão da língua em seu contexto de uso em sociedade que levaria o aluno a romper com o seu horizonte de expectativas.

docente, em que podem explorar a sua criatividade e autonomia para a compreensão do texto literário e o segundo é pela formação de sujeitos sociais mais críticos, que leiam o mundo ao seu redor sem cair nos reducionismos que os estereótipos criam em relação à cultura dos países africanos, além das relações desiguais entre homens e mulheres em sociedade.

Conclusão

Ao término deste trabalho, chega-se à conclusão de que é necessário que o professor trabalhe junto aos seus alunos os textos literários de forma a promover leituras críticas que proporcionem uma leitura crítica do âmbito social para que estereótipos sejam desconstruídos e uma sociedade mais justa e igualitária surja.

Por meio da literatura pode-se promover não apenas alunos autônomos, mas sujeitos sociais que também compreendam as relações interculturais e as relacionem com o contexto em que estão inseridos. Para isso, é necessário que o docente tenha o discente como centro de seu planejamento e que o trabalho com a leitura em sala de aula não se restrinja a atividades tradicionais que se limitam à categorização do texto de acordo com a escola literária ou a análise da linguagem utilizada para apenas classificá-la gramaticalmente.

Também é preponderante que se trabalhe em sala de aula obras literárias de outros países que não pertençam apenas ao eixo Portugal-Brasil. O termo literaturas de língua portuguesa não se limita apenas aos dois países supracitados, mas também a os outros que têm a língua portuguesa como forma de expressão. Os discentes, enquanto agentes sociais, precisam compreender que

É à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. (LAJOLO, 2006, p. 106)

Destarte, a literatura permite ao leitor compreender o mundo no qual está inserido, as relações que as pessoas estabelecem entre si e como as diferentes sociedades compartilham seus elementos culturais. Tendo em vista que as fronteiras territoriais ou a distância entre territórios não são obstáculos para a compreensão do contexto cultural de cada lugar, entre outros elementos, a literatura é uma das formas que se pode encontrar para aproximar as diferentes culturas e compreender os problemas que muitas enfrentam.

Referências

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: A formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CAMPOS, A. F. **A formação do leitor através do método recepcional**. In: Cadernos de Ensino e Pesquisa da FAPA - n. 2 - 2º Sem. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <www.fapa.com.br/cadernosfapa>. Acesso em 17 de março de 2019.

CABRAL, Sara Regina. **Metodologia de ensino da literatura**. Org. Universidade Luterana do Brasil. Curitiba: Iperx, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MIA COUTO. Disponível em: <<https://www.miacouto.org/biografia-biografia-e-premiacoes/>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

MEMÓRIA E IDENTIDADES ANGOLANAS EM *BOM DIA*, CAMARADAS DE ONDJAKI

Cleanne Nayara Galiza Colaço
(Universidade Estadual do Piauí)¹

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
(Universidade Estadual do Piauí)²

Introdução

A Literatura e suas relações com a sociedade, a memória e as construções e afirmações de identidades se tornaram mais evidentes, sobretudo, quando se observa o atual momento pelo qual passa a escrita literária globalmente. Com essa perspectiva, ela apresenta realidades que podem ser tanto sociais quanto relacionados aos aspectos de natureza física ou de construções dos imaginários, tendo em vista os mais diversos caminhos que podem ser traçados por essas representações. E quando nos reportamos a narrativa literária, os



1 Mestranda (biênio 2019-2021) no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: cle.anne.galiza@gmail.com

2 Professor da Universidade Estadual do Piauí, veiculado aos Programas de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/CAPES) e Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: dbuenosaires@uol.com.br

seus significados podem aparecer de forma harmoniosa, como também conflituosa tanto no corpo do texto quanto nos atravessamentos da obra.

Esses entrecruzamentos produzem uma série de narrativas e acepções as quais nos dão uma dimensão das crises de identidades de que resulta o momento presente. E atentando a formação do sistema literário africano, e nesse recorte do estudo realizado a literatura angolana, são amplos os diálogos produzidos no contexto atual e estão em pleno desenvolvimento e legitimação. Essa compreensão nos afasta do simplismo crítico, redutor do discurso histórico ou um relato literário a espelho fiel da sociedade³. E assim nos permite descortinar os discursos literários que dialogam com os discursos históricos, vistos como suportes produtores de memórias, de identidades afrodescendentes, oralidades e culturas diaspóricas.

Sendo assim, a partir do *corpus* literário *Bom dia, camaradas*⁴, obra publicada em meados dos anos 2000, pelo autor angolano Ndalú de Almeida, onde ele assina como Ondjaki, toda sua produção literária formada por poemas, prosa e também produções para o teatro e cinema. Ondjaki que significa guerreiro na língua angolana Umbundo, o autor possui importante receptividade junto ao campo acadêmico, bem como no meio dos literatos brasileiros, como também com seus leitores. Ondjaki afirmou em entrevista no Brasil, na sua participação na Feira Literária Internacional de Pernambuco (Fliporto) para o público leitor brasileiro de sua obra:



3 CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

4 ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Penso que faço ficção. Em todos os formatos – na poesia ou no teatro, movo-me na ficção. Nos meus livros, falo de qualquer tema que, na altura, me convença que dará uma boa estória. Essas estórias aparecem com algumas ideias subjacentes, sejam políticas ou outras. Mas eu penso que o ponto de partida deve ser literário. Entre sentires, desejos, medos e sonhos. O resto aparece, devagarinho.⁵ (ONDJAKI, 2014)

Nesse sentido, é possível compreender a partir das afirmações do autor, que suas motivações na produção literária são essenciais, proporcionando as construções literárias de suas narrativas, tendo em vista que o ponto de partida de seus escritos é o fazer literário. O contexto da obra *Bom dia, camaradas*, nos remete ao período pós- independência em Angola, como também as marcas na narrativa das perspectivas do pós- colonialismo no que diz respeito tanto ao que se refletem de contextos sociais nos territórios que um dia foram colônias, aspectos que tornam as sociedades desses locais interculturais e híbridas⁶ quanto as aproximações dos âmbitos da teoria pós-colonial, assim proporcionando o diálogo com os espaços, personagens e estórias presentes na obra.

Memória e Identidade em *Bom dia, camaradas*

A obra *Bom dia, camaradas* se desenvolve na capital Luanda, onde o próprio autor nasceu e passou a maior parte da juventude.



5 ONDJAKI em entrevista na Feira Internacional de Pernambuco, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ondjaki-fala-sobre-sua-escrita-e-literatura-africana/>

6 HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

A narrativa privilegia o lugar de fala, o discurso de dentro, a narrativa do eu. Isso para que as personagens possam representar suas experiências com o cotidiano da casa, da escola, da cidade e suas implicações. O cenário estético político da cidade de Luanda é remontado para que o homem e o meio social possam ser desnudados e revelados à luz dos adolescentes periferizados. Todos esses elementos nos levam a pensar que a narrativa é baseada nas vivências do autor, o que implica evocação da memória. De acordo com Marina Ruivo (2007) a obra foi o quinto livro publicado por Ondjaki que aproxima o leitor para a infância vivida pelo autor nos anos oitenta, período após os conflitos de libertação nacional de Angola.

E atentando para o conceito de memória, devemos ampliar os olhares para as representações dos acontecimentos, personagens, pessoas e lugares de memória. Segundo Michael Pollak (1992) existem os lugares da memória e essa concepção pode estar relacionada aos diversos aspectos, como o tempo cronológico ou psicológico, sentidos, lembranças, entre outros. Nesse caso, o que nos leva a fazer a relação de verossimilhança através da memória, é o fato de o autor se utilizar das estratégias, da narrativa literária, para tentar recordar suas vivências e realizar as representações do contexto, no qual viveu, no texto literário.

De acordo com Halbwachs (2006) é possível reconstruir um conjunto de lembranças antigas. Inversamente essas lembranças se adaptam ao presente, formando uma relação entre a memória individual e a memória coletiva. Portanto, ao analisar o olhar do escritor, voltado para a crítica do sistema político da época, se observa a contextualização dessas imagens, lembranças, no campo

da estética literária, da linguagem dinâmica, apropriando-se da memória para a construção de identidades.

Nesse sentido, na obra existe um redimensionamento a partir do núcleo familiar que se percebe a evocação da memória através do discurso do narrador-personagem. O autor Ondjaki por meio do ato de rememorar, evoca as memórias da infância e, assim, compartilha com o leitor a cultura angolana no pós-independência. Segundo Roberta Franco (2010) “*Bom dia, camaradas* é marcado pela saudade, pelos cheiros da infância, e não pelos problemas políticos que assolavam o país naquela época, apesar de estes aparecerem em alguns momentos da narrativa.” (FRANCO, 2010, p. 278). Contudo, não se pode afirmar de forma imutável que as lembranças evocadas são aquelas vivenciadas de forma factível, uma vez que a memória vai sendo construída a partir do recorte temporal, do espaço no qual está localizada e das construções imagéticas, como também de vivências.

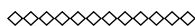
Nessa perspectiva, é necessário aprofundar as investigações acerca da memória, dentro dos estudos das identidades e da angolanidade, sobretudo, dentro das mobilidades culturais e da diáspora negra. Além disso, acredita-se que a literatura angolana e a obra de Ondjaki podem nos dar uma dimensão da diáspora africana e suas implicações, tendo em vista os percursos realizados pelo próprio autor, que possui suas formações acadêmicas fora de Angola; é licenciado em Sociologia pela Universidade de Lisboa, possui doutorado em Estudos africanos na Itália, já morou no Brasil e realizou seu pós-doutoramento e atualmente mora em Luanda sua cidade natal. Ainda chamo a atenção para o contexto político de Angola, no pós-independência, bem como a representação do outro, por meio das personagens, visto que as experiências

de leituras realizadas por diferentes públicos podem promover diferentes concepções, e assim colaboram para a expansão do horizonte de expectativas do leitor, consequentemente ampliações desse repertório literário, desenvolvendo assim um encontro entre o passado e o presente.

Nesse contexto, a partir da obra *Bom dia, camaradas*, o autor apresenta a memória, e suas relações com os processos de construção e afirmação de identidades, no contexto de formação da sociedade angolana no período pós-independência. Nesse sentido, revisitamos o passado histórico de Angola, a colonização exercida por Portugal, suas implicações, bem como suas resultantes no contexto da literatura angolana. Em conformidade com o fragmento da obra

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido alguma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. Aí já dava risa, porque todo mundo ia dizer na mesa que o Savimbi era o “Robin dos Postes”. Depois tinha sempre algum ministro ou pessoa do birô político a dizer mais umas coisas. Depois vinha o intervalo com a propaganda das FAPLA. (ONDJAKI, 2014, p. 23-24)

A *colonialidade*⁷ é um dos pontos fundamentais para o entendimento da literatura de Angola, sobretudo, se observamos o

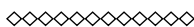


7 QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf

processo de formação das culturas coloniais dos países colonizados. Para isso, partimos dos anos de 1933, em particular, período de intensificação do domínio de Salazar e sua administração em Portugal, bem como a intensificação e regularização do poder colonial. Nesse sentido, é importante apontar que os movimentos de luta pela independência de Angola que ocorreram de forma mais atuante no que tange a luta armada para a libertação nacional, entre os anos de 1961 a 1975.

De acordo com a historiografia angolana, como também as trajetórias dos movimentos literários⁸, visto que somente em 11 de novembro de 1975, Angola se tornaria independente. Nesse sentido, Stuart Hall (2003) afirma que “os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (HALL, 2003, p. 34). Deste modo, podemos compreender a literatura como um meio de representação e (re)encenação da história, com vistas à sua ressignificação. Nesse caso, utilizamos como *corpus* de análise a obra de Ondjaki, para justamente percorremos as múltiplas faces da memória, suas formas de construção e afirmações de identidades.

A memória assim como suas diversas relações com as representações culturais tem apontado para uma nova fase da literatura angolana, principalmente, no tocante à angolidade no contexto da diáspora africana. Segundo Stuart Hall, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”, plurais e fragmentadas. (HALL, 2003, p. 27). É importante deixar claro que, para Hall, a fragmentação da identidade na pós-modernidade não



⁸ ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da literatura angolana. 4 ed. Luanda: UEA, s/d (p. 81 – 105)

pode ser vista como um sinal pontual e localizado, mas como parte de um movimento mais amplo de mudança, cuja principal característica é o deslocamento da identidade do centro de referência para a rearticulação de identidades plurais em zonas periféricas. Isso representa a heterogeneidade das culturas em trânsito, em movimento dentro da diáspora negra. Além de apontar para os diversos âmbitos de nossa existência, como o lugar histórico, vivências, valores que ressignificam a memória e originam os hibridismos estéticos e culturais. Para Jacques Le Goff (1989), a memória é uma das ferramentas primordiais para o enfrentamento das forças sociais e do poder.

Posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” (LE GOFF, 1989, p. 423)

No que se refere ao esquecimento, trata-se de “uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p 455), desapossamento este causado por aqueles ditos superiores. Além de servir como indicador de manutenção e reorganização das malhas do poder, a memória ainda desconstrói paradigmas do cânone e visibiliza a literatura. No caso da literatura angolana, há marcas de um sentimento de resistência e enfrentamento do discurso colonial, com vistas a hibridizar a escrita do território angolano, a identidade e a cultura negras. Ou seja, reintroduzir a diferença nas marcas da heterogeneidade das

culturas em trânsito pela diáspora negra. De acordo com Inocência Mata (2016):

Olhadas como literaturas menores. Seria muita generosidade dizer que se trata (va) de convicções teóricas ou de concepções sobre literatura. No entanto, embora o sejam, são também preconceitos que advêm da visão hierarquizante de cultura, de percepções que relevam de uma concepção darwinista e Integracionista de cultura e de literatura – de que decorrem classificações como “culturas superiores”/ “culturas inferiores”/ “povos civilizados”/ “alta cultura”/ “alta literatura”/ “literatura universal” ou, mais recentemente, “estudos portugueses” como sinônimo de estudos de língua portuguesa e literaturas e culturas em português, com a justificação da concisão discursiva (a mesma justificação que é apresentada para a adopção do termo lusofonia, globalizante e excludente). (p.37).

A partir da compreensão da heterogeneidade, interculturalidade, tendo em vista o outro como sujeito, nesse caso, a literatura do outro como também protagonista, a escrita ondjakiana pode ser identificada como fator de desconstrução, rompimento do discurso literário dito “universal”, e legitimação das identidades próprias angolanas. Portanto, construindo um sistema literário angolano que possui suas origens na matriz africana.

A obra *Bom dia, camaradas*

No que se refere a obra de Ondjaki, observa-se uma literatura permeada pelo sentimento de esperança, com perspectivas promissoras para as personagens. Os hábitos e costumes são recontextualizados e (re)encenados como forma de construção e

afirmação de identidades. Sua obra não pode ser desvinculada do contexto histórico de Angola, o qual o próprio autor vivenciou. Foi nesse mundo angolano, em transformação, que Ondjaki viu ressurgir uma conjuntura política e cultural favoráveis ao desenvolvimento de uma arte engajada e de perspectivas narrativas e estéticas inovadoras. Contudo, mesmo após a independência, os conflitos continuaram, como por exemplo, as lutas pelas eleições diretas, mudanças na política e diversos outros fatores.

Posto isso, a obra *Bom dia, camaradas* está inserida por meio da pós-colonialidade, no que pode ser observado pelos interesses não só anticolonialistas, mas, sobretudo, pelas disputas capitalistas e socialistas, que aconteceram desde a independência de Angola em 1975, se perpassando ao contexto da Guerra Fria (1947 – 1991) e suas dissidências ideológicas. Na obra é evidenciado abertamente as intervenções feitas no país nesse contexto. Segundo Ondjaki (2014)

Rebentámos todos a rir. Eu e o Bruno também gostávamos de brincar com os professores cubanos, como eles às vezes não percebiam bem o português, nós aproveitávamos para falar rápido e dizíamos disparates.

- *Mas ainda não sabes da melhor ... – o Murtala chegou perto de mim.*

- *O quê então?*

- *Ela tava a chorar e bazou pra casa!!! – o Murtala também estava a rir à toa. – Deu borla só por causa disso!*

Nós tínhamos aula de Matemática, era com o professor Ángel. Quando ele entrou, estava chateado ou

triste. Eu dei o toque no Murtala, mas não podíamos rir. Antes de começar a aula, o camarada professor disse que a mulher dele estava muito triste porque os alunos tinham sido indisciplinados, e que num país em reconstrução era preciso muita disciplina e que nós tínhamos que nos portar bem para que as coisas funcionassem bem no nosso país. (ONDJAKI, 2014, p. 14 -15)

Logo, é possível compreender que Angola terminou por se tornar um território apropriado para o desenvolvimento e o avanço de correntes socialistas em voga naquela época, como também o apoio político de Cuba ao governo de Angola, visto que após a independência quem assumiu o controle foi o partido MPLA. Contudo, o país não possuía somente uma frente única partidária e sim existiam outros grupos que almejavam o domínio de Angola, que eram os partidos UNITA e FNLA que eram opositoristas ao partido que assumiu o poder, sendo Agostinho Neto presidente do MPLA, o primeiro presidente da Angola independente de Portugal. E para Hall (2003) sobre os processos de descolonização

Em afirmar que o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento, marginalização, típicos do alto período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. (p. 56)

Diante disso, a obra é atravessada pelos recortes temporais entre as décadas de oitenta e noventa e vai apresentando manifestações da memória na narrativa. Essa técnica narrativa se inicia com o questionamento do narrador-personagem, “*mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?*” (ONDJAKI, 2014, p. 11). A fala é do personagem principal, um menino que possui seu dia a dia como muitos jovens de seu lugar, mora com família, pai e mãe, no entanto, sua condição social aparenta peculiaridades a respeito das diferenças sociais existentes no país, e no recorte da obra, na capital Luanda. Sua casa possui funcionários que cuidam da organização do lar, o pai é servidor público e possui motorista. Segundo o fragmento da obra

O camarada João era motorista do ministério. Como meu pai trabalhava no ministério ele ajudava nas voltas da casa. Às vezes eu aproveitava a boleia e ia com ele para a escola. Era magro e bebia, muito, então de vez em quando aparecia de manhã muito cedo lá em casa já bêbado, e ninguém queria andar no carro com ele. O camarada António dizia que ele já estava habituado, mas eu tinha receio. Um dia ele deu-me a boleia para a escola, e fomos a conversar. (ONDJAKI, 2014, p. 13).

No decorrer da narrativa, os diálogos entre o menino narrador-personagem e o motorista João vão se desenrolando e apresentando as marcas do contexto identitário de Angola, assim como as reconfigurações do sistema pós-colonial. Inocência Mata afirma que “o pós-colonial é uma ideologia”. (2016, p. 44). Nesse contexto, os mecanismos coloniais ainda presentes mesmo em territórios de descolonização, e todo seu aparato instrumental se revelam como fundamentais para a narrativa denunciativa da opressão,

repressão, dominação e precarização da sociedade angolana. Isso fica patente nos diálogos entre o menino e o “camarada” António.

Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tavam aqui a fazer o quê?

- Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa... tinha tudo, não faltava nada..

- Ó António, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...

- Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam... – ele só sorrindo.

- Mas ninguém era livre, António... não vês isso?

- Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...

- Não é isso, António – eu levantava-me do banco. – Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser ... O camarada António aí ria só. (ONDJAKI, 2014, p. 12 - 13).

Na obra de Ondjaki, o narrador reporta-se ao passado de Angola, recuperando as histórias vividas. Esse processo faz da matéria do vivido os artifícios da memória coletiva da nação e da comunidade. A revisita ao passado da capital angolana, é a recuperação (re)encenada da história do povo, dos bairros, nos quais o narrador e os amigos se relacionam e vivem peripécias e aventuras. “Ele me deixou na escola. Os meus colegas estavam todos a rir porque eu tinha chegado de boleia” (ONDJAKI, 2014, p. 14). Cláudio, Petra, Bruno, Luaia, Ondalu, Romina e Murtala

são personagens da narrativa. Eles assumem o papel de emoldurar para o leitor as realidades no mundo da escola na cidade de Luanda. A presença de professores cubanos, como também o exercício do domínio soviético em Angola, nesse período aparece como indicadores da presença da opressão.

– Podemos ficar já aqui, não? – ela.

– Não, aqui não podemos, tia ... Vamos lá mais ao pé da rotunda. – Mas não podemos ficar aqui, nesta praia tão “verzul”? – ela sorriu para mim. – Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos. – Dos soviéticos?! Esta praia é dos angolanos!

- Sim não foi isso que eu quis dizer... É que só os soviéticos é que podem tomar banho nessa praia. Vês aqueles militares ali nas pontas? –Vejo sim...

- Eles estão a guardar a praia enquanto outros soviéticos estão lá a tomar banho. Não vale a pena ir lá que eles são muito maldispostos.

- Mas porquê que essa praia é dos soviéticos? – agora sim, ela estava mesmo espantada.

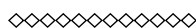
- Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética...” (ONDJAKI, 2014, p. 53).

Além dos cenários como a escola, os passeios, as ruas, as paisagens de Luanda que são protagonizados pelo menino, o narrador-personagem e sua tia vão revelando traços de uma relação histórica e poética na escrita de Ondjaki. No aspecto da oralidade, vemos uma das estratégias mais bem elaboradas no texto, onde há uma fluidez narrativa, linguística, imagética e semiótica, justamente, pelas pinceladas do autor no desenrolar da narrativa

e na própria construção das personagens. As marcas da tradição africana apontam para uma importante forma de pensar e repensar a manifestação da literatura africana e, conseqüentemente, a ligação com outras nações colonizadas, como no caso do Brasil. Outro ponto crucial são os encontros com a cultura da tradição oral, da ancestralidade e os contornos de hibridização entre identidade e afrodescendência na diáspora. É o que aponta os diálogos, as representações orais de lendas, mitos, narrativas de experiências, contos, dentre outros, heranças da cultura africana.⁹

No fim da tarde a camarada diretora veio falar conosco. Nós gostávamos quando entrava alguém na sala de aulas pois tínhamos que nos pôr de sentido e fazer aquela cantoriazinha, que uns e outros aproveitavam já para berrar: bua taaardeeeee...camarádaaaaa... diretoraaaaaaa” (ONDJAKI, 2014, p. 16).

Contudo, se a oralidade se dá, inicialmente, dentro dos diálogos, conforme o desenrolar das narrativas, Ondjaki a utiliza como narrativa do eu, com uma personagem narrativa, um homem memória. Isso revela a escrita do eu, de dentro, como forma de reintrodução do eu na escrita da coletividade. Essa transposição da oralidade para o diálogo dentro da narrativa (uma transposição fluida, a qual se desenrola de maneiras distintas durante o livro) funciona para aproximar o leitor do tempo presente da história. Portanto, é importante perceber que Ondjaki não abusa da oralidade, no entanto, a constrói com cuidado, desta forma, não a tornando opressiva, mas reveladora de ligações com um passado



9 FILHO, Raimundo Silvino do Carmo. FERREIRA, Elio. A memória como construção de identidades na escrita poética dos cadernos negros 31. In_ Literatura, História e Cultura Afro-brasileira e africana: memória, identidade, ensino e construções literárias. Teresina: Editor da UFPI, 2013. p. 124 – 134.

angolano, que está intimamente recheado de rastros de africanidades. A narrativa se inclina para as representações da realidade de Angola contrapondo o imaginário poético e o imaginário coletivo da nação. Ou seja, o autor busca “representar a memória como uma superfície para a escrita” (DOUWE, 2005, p. 50).

Descemos a Praia do Bispo, a avenida tinha acabado de ser arranjada por que há pouco tempo o camarada presidente tinha passado por ali, e como a camarada presidente passa sempre a zunir, com motas e tudo, normalmente as estradas são asfaltadas por causa disso, há muita gente que gosta que o camarada presidente passe na rua deles porque num instantinho desaparecem os buracos e às vezes até pintam os traços da estrada.

- Tia... Portugal já tem um foguetão?

- Não, não tem, filho.

- É que nós temos, e não é do tempo dos portugueses, não penses... – aponte para a esquerda, onde se podia ver o Mausoléu. – Quer dizer, ainda não tá pronto, mas tá quase ... (ONDJAKI, 2014, p. 49).

Nesse sentido, “a reprodução imaginária do espaço e de seus objetos é fundamental para a manutenção ou reprodução da identidade individual e coletiva, já que é mediante a recriação imaginária que o espaço é transformado em lugares”. (WALTER, 2009, p. 65). O teórico destaca a importância do lugar para a reconstrução da memória. Para isso se utiliza das palavras de Ashcrof:

O lugar nunca é simplesmente um local, nem é estático; uma memória cultural enterrada pela

colonização. Pois, como a cultura, o lugar está num contínuo e dinâmico estado de formação, um processo intimamente ligado com a cultura e identidade de seus habitantes. Sobretudo o lugar é um resultado de habitação, uma consequência dos modos como pessoas vivem num espaço (ASHCROFT, 2001, p. 156 *apud* WALTER, 2009, p. 66).

Sendo o lugar “resultado de habitação”, podemos dizer que nele também estão habitadas as mais diversas memórias, dos mais diversos indivíduos. Ao reconstruírem suas histórias, os escritores, através do imaginário, retomam em suas lembranças, os lugares e os objetos neles existentes para posicionarem-se como sujeitos de suas histórias. Pois “o discurso da memória está sempre ligado às histórias de um lugar específico, seja este um quarto, uma casa, uma região ou uma nação” (WALTER, 2009, p.66). Dessa forma, pode-se dizer que essas lembranças são de extrema importância para a formação do sujeito.

Posto isso, as articulações propostas na narrativa literária *Bom dia, camaradas* são de perspectivas para um futuro dos angolanos, no qual as crianças sendo os personagens principais das estórias decorrentes na narrativa carregam os horizontes de comunidade, de solidariedade, de valorização dos elementos culturais próprios do seu país que conseqüentemente levam as demarcações identitárias, como também a memória como instrumento de manutenção do presente, não esquecendo o passado e as trajetórias entrecruzadas de seu país e assim facultar projeções para o futuro.

Considerações Finais

Desse modo, é possível considerar que na obra *Bom dia, camaradas*, a memória atua como instrumento fundamental na busca do passado para uma valorização da construção do presente com as identidades próprias, uma vez que o menino, o narrador-personagem, vai relatando histórias a partir das lembranças que traz consigo ao longo da sua vida, o que é essencial para a construção da identidade angolana.

Considera-se também que, para a reconstrução dessa memória, os elementos presentes no espaço imaginário – como as pessoas, a escola, os lugares por onde passou, a casa, as paisagens e outros elementos que são retratados, como os traços da oralidade na narrativa, são de extrema relevância. Além de revelar as identidades no contexto da angolanidade.

Portanto, os estudos nos âmbitos históricos, sociológicos, como também as literaturas africanas, nesse recorte a literatura angolana, imbuídos dentro do contexto nacional brasileiro (estudos afro-brasileiros) representam um passo fundamental para o desenvolvimento e conseqüentemente a ampliação do conhecimento, assim produzindo a interculturalidade que deve ser o resultado das sociedades que são híbridas, promovendo “diminuições” dos exotismos. Para que se possa avançar o respeito entre os brasileiros, bem como promovendo assim a alteridade com distintas sociedades, nesse recorte a cultura angolana, na medida em que todos aprenderão a valorizar a herança cultural africana e o protagonismo histórico dos mesmos e de seus descendentes na nossa sociedade.

Referências

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980

DOUWE, Draaisma. **Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente**; tradução de Jussara Simões. SP: Edusc, 2005.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. 4 ed. Luanda: UEA, s/d. p. 81 – 105.

FRANCO, Roberta Guimarães. Ondjaki e a escrita otimista de uma nova geração. In: SECCO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África & Brasil: letras em laços**. Volume 2. São Paulo: Yendis, 2010.

FILHO, Raimundo Silvino do Carmo. FERREIRA, Elio. A memória como construção de identidades na escrita poética dos cadernos negros 31. In: **Literatura, História e Cultura Afro-brasileira e africana: memória, identidade, ensino e construções literárias**. Teresina: Editor da UFPI, 2013. p. 124 – 134.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1994. Disponível em: In_ <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-eMem%C3%B3ria.pdf> Acesso em: 17 jul. 2018.

MATA, Inocência. Localizar o “pós-colonial”. In: GARCIA, Flavia; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 32-50.

ONDJAKI. **Bom dia, camaradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ONDJAKI em entrevista na Feira Internacional de Pernambuco, 2014.
Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ondjaki-fala-sobre-sua-escrita-e-literatura-africana/>Acesso em: 15 jul. 2018.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos. Teoria e História**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200 – 215.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em: 28 de abr. 2019

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RUIVO, Marina. “Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO; Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs). In: **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda, Cultura Acadêmica/Nzila: 2007, p. 293-301.

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

A NEGRITUDE NA POESIA AFROURUGUAIA DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS

Crislane da Conceição Alves Assunção (UESPI)

Prof. Ms. Josinaldo Oliveira dos Santos (UESPI)

Introdução

Com a descoberta do continente americano em 1492, pelos europeus, o continente sofreu uma exploração intensiva, por causa de seu desejo de avanço econômico e tecnológico sobre o mundo. Com o domínio e a proximidade com outros povos de culturas diferentes, e levando em consideração que na Idade Média, a Igreja tinha poder político e econômico, os europeus sentiram necessidade, induzidos pela igreja, que estes povos além de dominados deviam se subjugar a cristandade, o que fez surgir à concepção de que há uma religião superior do que as demais.

Na medida em que o poder dos europeus vai se expandindo, assim como seu campo de exploração, a falta de mão-de-obra se torna um problema, o trabalho dos ameríndios não é mais suficiente, uma vez que estes estavam morrendo por causa das epidemias e das péssimas condições de trabalho em que viviam. A partir do século XVI, inicia-se a exportação de escravizados trazidos do continente africano, para trabalhar forçosamente nas Américas, o

registro mais antigo que existe de um carregamento mercantil de escravizados africanos para a América espanhola, data de 1518. Mesmo com a proteção posterior que a igreja e a coroa espanhola concederam aos ameríndios, eles e os escravizados trazidos da África, eram tratados como marginais, sem raízes, e inferiores.

Tratando especificamente dos afrodescendentes e suas lutas, vemos que estes durante três séculos foram tratados como o outro e não como sujeito- que continha uma identidade, e sofreram (e sofrem) com o racismo que surgiu com uma ideologia de que na Europa estavam à raça e a cultura superior a todas as outras, e assim impunham a cultura e o modo de vida europeu às sociedades negras, o que causava um racismo subconsciente nos próprios afrodescendentes, quando estes aceitavam esta imposição.

A partir das décadas de 1920 a 1930 iniciam-se movimentos culturais que lutam por um renascimento negro (que buscava uma revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares), no qual se destacam três países das Américas: Cuba, Haiti e Estados Unidos. O Renascimento, Indigenismo e Negrismo surgem como consequência do Iluminismo e do Romantismo europeu, que influenciaram na abolição da escravatura; e após a Revolução Francesa de 1789 (que trouxe ideais como igualdade, liberdade e fraternidade) os povos tiveram uma oportunidade de se pronunciarem quanto a sua cultura, identidade e liberdade, o que influenciará posteriormente no desenvolvimento da *Negritude*.

Todo este contexto histórico é importante para o nosso estudo, uma vez que trabalharemos a questão do Negrismo e da Negritude diferenciando-os, e conhecendo o seu impacto na história e na literatura, neste último viés, analisaremos a grande escritora Virginia Brindis de Salas com suas seguintes obras

poéticas *Pregón de Marimorena* y *Cien cárceles de amor*, publicados respectivamente em 1946 e 1949. Objetivando caracterizar suas obras como pertencentes ao movimento da negritude, e valorizando sua representatividade, o que por vezes é desconhecida ou desvalorizada por sua própria nação.

Negritude, uma questão de luta cultural

No Caribe e no Brasil, é onde se concentra a maior população de ancestral africano, mas também temos países como México, Venezuela, as Guianas, Colômbia, Equador, Peru e Uruguai, todos trazidos por comerciantes ingleses, franceses, holandeses, portugueses e espanhóis durante a colonização. A escravidão teve fim em períodos diferentes nos diversos países como, por exemplo, no México perdurou até os anos de 1828, em Cuba foram até 1886, no Brasil 1888, e nos Estados Unidos em 1858. Mas mesmo sendo libertados, os afrodescendentes continuaram sendo escravizados do olhar de menosprezo de uma sociedade europeizada.

O termo *Negritude* surgiu nos anos de 1934 na França, mas este movimento já tinha começado a dar seus primeiros passos. Supõe-se que se iniciou nos Estados Unidos, indo para Antilhas, depois atingiu a Europa, chegando à França aonde adquiriu corpo e foi sistematizado, e por fim estabeleceu-se por toda África negra e as Américas (DOMINGUES, 2004). Esse movimento tinha como objetivo fazer com que o povo negro tivesse orgulho de sua cor, de sua cultura e raízes. Um dos seus primeiros representantes importantes foi o afro-americano W. E. B. Du Bois (1863-1963) historiador, sociólogo, ativista, autor, editor e foi líder do movimento pan-africanismo e do movimento Niágara, que tinham

como finalidade reivindicar direitos iguais para os negros na educação, na política, nas oportunidades de emprego e na renda salarial. Lutou fortemente em defesa da libertação das colônias africanas ainda dominadas pelos europeus, quanto pela construção da unidade africana. Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com veemência um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras é considerado da mesma maneira, o pai simbólico do movimento da tomada de consciência de ser negro (DOMINGUES, 2004).

O surgimento da Negritude foi um processo que se iniciou graças à participação de outros movimentos importantes como o *New Negro* (também conhecido como *Harlem Renaissance*), que foi criado nos Estados Unidos no Harlem (bairro negro de Nova York), cuja finalidade era refletir sobre os falsos estereótipos que se atribua aos negros e mostrar a ignorância que existia sobre o povo afrodescendente para aquela sociedade; e ao invés de sentirem vergonha de sua cor, eles a enalteciam, Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright foram nomes representativos deste movimento. Outros movimentos foram o *Negrismo Cubano*, tendo como principal poeta negro Nicolás Guillén que promoveu uma conscientização sobre a história africana, este movimento desenvolveu-se no século XX, e se caracterizou por focar a cultura e a problemática negra. No Haiti, o movimento *Indigenista* de reabilitação da herança cultural africana, valorizando as línguas crioulas e a religião *vodu*. A independência do Haiti foi um fator de extrema relevância para o movimento da negritude.

A negritude foi estabelecida por estudantes negros que estudavam na França, Aimé Césaire (de Martinica), Léon Gontran Damas (da Guiana Francesa), Guy Tirolien (de Guadalupe) e

Léopold Sédar Senghor (de Senegal), que conscientizados do preconceito e da discriminação tanto econômica, política e cultural que existia, e que afetava não somente alguns, mais a maioria da população negra, começaram a escrever sobre isto, suas primeiras publicações deram-se por meio das Revistas *Légitime Défense* (Legítima Defesa - 1932) e *L'Étudiant Noir* (O Estudante Negro - 1934). Estas revistas tiveram um papel indispensável para a repercussão da negritude, uma vez que elas eram um meio de reivindicação, e denúncia da opressão racial e a política de dominação cultural colonialista. É importante deixar claro que esta dominação cultural colonialista, significava que mesmo que o período do colonialismo tivesse acabado ainda existia uma imposição cultural por parte dos europeus sobre os afrodescendentes, que ocorria tanto na linguagem como na arte, ou seja, era necessária uma descolonização cultural, uma clara demonstração de outra palavra importante para nossos estudos, o eurocentrismo. O eurocentrismo é a concepção de que a Europa é o elemento central para a constituição da sociedade moderna, trata-se da ideia de que a Europa seria o centro da cultura do mundo, o que consequentemente se revela como uma visão xenofóbica. E negar os valores europeus para o movimento, era indispensável, uma vez que, a missão era valorizar a cultura negra, a sua religião, arte e linguagem. O dilema para os africanos e negros da diáspora, assevera Franz Fanon, deixou de ser “embranquecer ou desaparecer”.

A ideologia da negritude foi antes de tudo, um movimento de resgate da humanidade do negro, o fenômeno da assimilação foi denunciado, metaforicamente por Franz Fanon no título de seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, uma alusão aos negros que – para integrar-se socialmente autorejeitavam-se,

incorporando em seus “corpos e mentes” o ideal de ser branco, alisando o cabelo e assumindo deste último a música, a religião, os costumes, em suma, a cultura. (DOMINGUES, 2004, p. 25, grifo do autor).

Com essa busca do orgulho negro pela sua própria gente, o que acontece é que agora ocorre o que podemos chamar de —africanismo, um tipo de racismo branco. Para considerarmos esta inversão, levamos em conta o poema *Te agradezco Señor* do poeta senegalês Bernard B. Dadié, escrito em *Poesia Africana de Hoy*. Vejamos alguns versos:

Te agradezco,
Señor, que me
hayas creado
Negro que hayas
hecho de mí
la suma de todos los dolores, y puesto sobre mi cabeza,
el Mundo [...]
El
blanco
es un
color
de cir
cunstancias,
el
negro,
el color
de
todos
los

días,
y llevo el Mundo desde el primer crepúsculo.

Na segunda estrofe é dada a noção de que ser negro é melhor que ser branco, o que é um erro, pois só a revogação desta ideia de superiorização é que pode acabar com o preconceito em suas diversas formas. Por isso, é importante que nos engajemos no pensamento do grande intelectual e revolucionário antilhano de ascendência francesa e africana Frantz Fanon, pois para ele necessitava-se unir a cultura africana à construção de uma cultura nacional, e não só lutar pelas causas dos afrodescendentes, mas sim de todos os oprimidos pela sociedade, que causou uma divisão entre eles, pois alguns acreditavam que se devia integrar a negritude a luta de todas as classes oprimidas, enquanto que outros (a maioria) acreditavam que este não era o objetivo da negritude.

Segundo Jean-Paul Sartre, que conseguiu enxergar o papel subversivo do movimento da negritude, em determinado momento histórico: seja porque negava os valores culturais do opressor branco, seja porque despertava no negro, altivez e orgulho racial (...). Segundo Sartre o racismo do branco seria a tese, a negritude sua antítese, um princípio transitório fundado no racismo anti-racista: —A unidade final, que aproximará todos os oprimidos no mesmo combate, deve ser precedida nas colônias, por isso que eu chamaria momento da separação ou da negatividade: este racismo anti-racista é o único caminho capaz de levar à abolição das diferenças de raça. Para Sartre, a síntese era a etapa seguinte, a própria superação da negritude: a construção de uma sociedade igualitária, sem nenhuma espécie de racismo. (SARTRE, apud DOMINGUES, 2004, p. 28).

A negritude sofreu modificações ao longo do tempo, seu caráter apenas de conscientização racial e cultural, passou a ser militante e político, ou seja, a lutar contra o colonialismo e a defender a luta pela libertação das colônias africanas.

Negrismo ou negritude?

É necessário que tenhamos consciência de que o negrismo é um movimento distinto da negritude, pois muitas vezes são confundidos ou visto como um só, pelo motivo de tratarem da questão do negro, o que é um equívoco. O negrismo surgiu antes da negritude, e foi um movimento que se iniciou depois de uma invasão na Europa por britânicos em Benin, de onde levaram várias obras, como a principal delas as máscaras africanas. Que depois de se espalharam pela Europa, se transformaram em obras de museus, que impactavam seus expectadores que consideravam estas obras, assim, como os africanos, exóticos. Logo a cultura africana se transformou em tema das vanguardas europeias, utilizada principalmente no cubismo; o que se via nas obras era o olhar do branco sobre o negro, o negrismo não tinha como objetivo reivindicar direitos ou valorar a cultura negra, mas apenas representar e mostrar o negro, em seu caráter místico e exótico, o que eles conseguiam através de suas experiências turísticas e suas pesquisas. O olhar do europeu sobre estas obras, por se tratar de algo exótico e grosseiro para eles, e muitas vezes visualizar o afro como um ser pertencente a outro mundo, e como um ser primitivo, causava um preconceito.

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado,

desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. (SCHWARTZ, 2015, p. 318).

Mas não podemos negar sua contribuição, na perspectiva de que, o negrismo chegando ao Brasil e em Cuba, ganhou uma nova ressignificação o que ajudou mais tarde no surgimento da negritude.

Virginia brindis de salas

Iris Virginia Salas, ou como é conhecida em suas obras Virginia Brindis de Salas nome que ela aderiu de um suposto parente cubano chamado Claudio Brindis de Salas, um violonista muito famoso, que também era conhecido como o *Paganini Negro*. Virginia nasceu em 18 de setembro de 1908 na cidade de Montevideu e morreu aos 50 anos em Buenos Aires; foi poetisa, jornalista e importante ativista afro-uruguaia. Ao longo da sua vida escreveu duas inesquecíveis obras *Pregón de Marimorena* em 1946 e *Cien Cárceles de Amor* em 1949, com estas obras ela se tornou a primeira mulher negra a publicar um livro na América Latina; infelizmente sua terceira obra *Cantos de Lejanía*, citada em *Cien Cárceles de Amor*, não terminou de ser produzida e não há registros sobre ela. Seus pais se chamavam José Salas e Maria Blanca Rodrigues, casou-se em 1938 com Carlos Zolla e teve duas filhas. Trabalhou no Serviço de Oceanografia e Pesca e posteriormente na área administrativa das obras sanitárias do estado. Contudo, desde jovem, se envolveu com a poesia e os problemas

pelos quais os afrodescendentes estavam cercados, assim como os uruguaios Gilberto Silva, Maria Esperanza Barrios e Iris Cabral.

Sua relação com a poesia se tornou mais forte com a sua íntima ligação com Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura, que a considerou como “hermana en triunfos y en el dolor” e a incentivou a continuar em seu objetivo “cante, querida Virginia, que usted es la única y primera figura entre su raza del Uruguay”. Brindis de Salas pertenceu ao Círculo de Intelectuais, Artistas, Jornalistas e Escritores Negros (CIAPEN), assim como Juan Julio Arrascaeta, Carlos Cardoso Pereira e Pilar Barrios, e colaborou com a publicação de periódicos entre os anos de 1939 a 1948 no jornal —Nuestra Raza. Estes dois meios de comunicação, assim como a *Revista Uruguay* lhe renderam aplausos e homenagens, a *Revista Mundo Uruguayo* fez uma reportagem sobre ela, na qual diz: —Ella interpreta a los suyos, escribe para redimir a sus hermanos. A autoria das obras de Virginia foi questionada pelo crítico Alberto Britos Serrat que aponta para um suposto plágio em seu livro *Antología de Poetas Negros Uruguayos*: —Los dos libros de Virginia Brindis de Salas merecen nuestra duda confirmada por las declaraciones de los promotores de los mismos y del verdadero autor de ellos. Assim como outro autor chamado José Carlos Barbosa que acusa Brindis de Salas de ter plagiado seu poema *Navidad Parlemitana*. Porém estas dúvidas que foram plantadas não foram suficientes para lhe arrancar a autoria de suas obras. Posteriormente Britos reconhece isso e comenta:

Virginia Brindis de Salas es nuestra primera y única poetisa negra quizás de todas estas regiones y se presenta con un libro lleno de hermosura, rebeldías

y consciencia revelada, alerta, captando su posición de lucha como la de todas las conciencias conscientes válgame la redundancia. (BRITOS, 1943 apud INVIABILIZADOS, 2017, p. 12).

Virginia viveu em um período de muitas privações aos afrodescendentes, apesar da tentativa de democratização por alguns governos do Uruguai, os negros ainda viviam em condições de pobreza, viviam em áreas suburbanas, sem direitos trabalhistas, mesmo com a oportunidade da educação primária, muitos ainda eram analfabetos; com poucas chances de chegar ao ensino superior, uma vez que, eram logo direcionados para o trabalho braçal considerado —natural ao negro. As mulheres em sua grande maioria tinham que trabalhar como domésticas, ou até mesmo como prostitutas. A *Revista Nuestra Raza* foi muito importante ao denunciar a realidade dos afrodescendentes, e reivindicar uma mudança naquela dura situação que limitava os negros a serem sempre as populações de classe baixa, ignorantes, serviçais e nunca os médicos e advogados. Esta realidade não estava invisível a Brindis de Salas que decidiu ser a voz de seu povo e a escrever poesias que mostram suas dificuldades, suas lutas e a preciosidade da sua cultura.

Brindis de salas e a negritude de seus poemas

A temática central dos poemas de Virginia Brindis de Salas é a negritude. Uma vez que ela trata de trazer à tona as questões problemáticas pelas quais os afro-americanos estavam passando com a desigualdade, racismo, e inferioridade cultural, problemas

que estavam bem presentes em seu tempo. A negritude já era um movimento iniciado, Virginia uniu-se a negritude através dos seus poemas, uma vez que estes trazem os valores do movimento. Como afirma Cristina BURGUEÑO sobre *Pregón de Marimorena*:

[...] pretende mostrar como la temática y la forma de los poemas articulan la identidad étnica con la nacional, y como en los mismos hay una propuesta de unidad latinoamericana por encima de las diferencias raciales, al tiempo que apoya e impulsa la afirmación de la identidad afro-americana. (BURGUEÑO, 2007, p. 281).

Mas é necessário que além de uma afirmação, analisemos como isso de fato se dá nos textos de Virginia, por isso escolhemos versos de vários poemas que estão contidos em *Pregón de Marimorena* e *Cien Cárceles de Amor*. Contudo é importante ressaltarmos uma visão geral destas obras. *Pregón de Marimorena* é composto por vinte poemas que se dividem em baladas, pregões, tangos e cantos consecutivamente. Os tangos e os cantos, ritmos musicais de origem africana, assim como palavras, por exemplo, no poema *Tango Numero Dois*, —*yimbamba* e *yambambé* resgatam a cultura do seu povo:

(Danza,
que bailaron los esclavos, parche y ritmo
en su elemental rueda de gallo)
Yimbamba — yimbamba yimbamba — yambambé; son
de tus caderas
y tus pies.

A marginalização dos afro-americanos, nesta perspectiva não faz sentido, uma vez que, o tango é um ritmo que se tornou tão intrínseco à América, que se faz pensar que sua origem é

exclusivamente dela, mas não é, então por que motivo rejeitar e tratar como inferiores os afrodescendentes e seus costumes, sendo que eles já fazem parte mais do que imaginamos da formação da cultura americana.

El gemido de los esclavos se transmuta en canto en la cultura popular del Rio de la Plata, de esta manera Virginia Brindis de Salas delimita y reclama el reconocimiento de lo afro en esa cultura y articula su protesta social con una perspectiva étnica que parte del discurso de la minoría afro, pues como lo señala Josaphat Kubayanda en su trabajo sobre el discurso afro-latinoamericano, este afirma y reclama sus raíces allí donde la cultura dominante busca borrar a los grupos marginales. (BURGUEÑO, 2007, p. 282).

O livro *Cien Cárceles de Amor* é composto por dezessete poemas, com a mesma temática apresentada em *Pregón de Marimorena*, mas aqui Virginia Brindis de Salas se apresenta mais sentimental e emocionada em sua luta como remonta seus primeiros versos no livro:

Porque mi corazón es miel y blanda cera
pecho ha de ser herido hasta que muera
pecho ha de ser herido hasta que muera
y mientras sueño, espera y desespero, y en cárceles de
amor
muriendo, muero.

O seu amor pela causa, pela sua cor, e pelo seu povo, faze-a sofrer, esse é o seu cárcere, no entanto, ela subtende que não irá desistir. O seu eu-poético é sempre muito forte em seus textos, é um eu-coletivo que fala por todos e que sente por todos.

A negritude na obra *Pregón de Marimorena*

“A la Ribeira Americana” é o primeiro poema que aparece na obra. E se faz bastante significativo como primeiro poema. É perceptível a busca de Virginia em mostrar que somos todos filhos da mesma terra e que somos todos irmãos, independentemente da cor: —*Vamos por la ribera / de esta América indígena y mulata* (versos 19 e 20); —*y una bandera/ de un solo color/ hinchada al viento* (versos 26-28). Estes versos mostram igualdade, que para Sartre era a solução para o fim do racismo, uma vez que não haveria nem seres superiores ou inferiores. Julio Guadalupe faz um comentário importante no prólogo de *Marimorena*, ele diz:

El hombre no tiene ningún derecho no es inferior ni superior a otro hombre; peca por redundante el blanco que dice: —mi raza; peca por redundante el negro que dice: —mi raza. Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta acorrala, es un pecado contra la humanidad. (GUADALUPE, 1952, p. 7).

Os versos seguintes chamam os afro-americanos à luta, com uma voz de comando, Virginia mostra que está na hora de lutar e reivindicar pelos seus direitos:

Que el pecho inflame la paz redentora
y diga a todos: id ahora;
que nuestra sangre se derrame sin demora.

[...] quebrad el espasmo de la gruta del miedo que
vuestra carne encierra!

Outro texto que ela utiliza para fazer este chamado é “Cristo Negro: —Cristo negro manoseado/ por la audacia y por

la fuerza,/ dejarás tu mansedumbre/ de cordero y tu vergüenza”, o que nos chama bastante atenção uma vez que, Jesus sempre sofre uma —europeização, pois é retratado como um homem branco de olhos claros. A seguir se introduz um dos motivos desta luta, os negros, mesmo acabando a escravidão, continuam trabalhando em sua grande maioria em trabalhos duros, pois não existem outras oportunidades de empregos para eles, por causa de um persistente pensamento colonial e racista que viam os negros como pessoas irresponsáveis enquanto que os trabalhadores brancos seriam responsáveis e confiáveis (REID ANDREWS, 2004, apud BURGUEÑO, 2007).

Quiero posar mi pie morena en la ribera de los lares
de América, infinita y verla que del suelo se levanta
en sus talleres, sus fábricas, sus minas

E Aimé Césaire confronta estes estigmas em *Discurso sobre o Colonialismo*:

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a insuficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. [...] É minha vez de enunciar uma equação: *colonização = coisificação*. (CÉSAIRE, 1978, p. 25).

“Es Verdad, Sí Señor” é o segundo poema do livro, onde Brindis de Salas busca mostrar que ela não está sozinha no seu sonho de uma América verdadeiramente livre do racismo: “Que yo soñé en los caminos/ como Antonio y Federico/ y Nicolás del Caribe/ y Palés de Puerto Rico?/Es verdad, sí señor;/ sí señor, es verdad”, e aqui também há uma clara acusação aos políticos e

os de classe bem financeiramente, que não enxergam os problemas sociais que acontecem, especificamente aos problemas da fome e da miséria. Ao mesmo tempo, que ela trata da condição da identidade negra, ela não deixa de expor a situação dos oprimidos.

Qué capricho el de los hombres que dominan las finanzas:

—pero, si aquí no hay pobres,

—todos criamos buena panza.

Lo dice sin un dolor un político y —dotor.

Hay quién vive para comer y quién come para vivir;

quién ve para creer

y quién lucha para sufrir.

Discurso que se repete no “Pregón Número Dos”: *Oigan políticos,/ periodistas,/ que aquí hacen gordas sus vistas,/ pues miren como ha vivido/Marimorena,/ señores tan egoístas/ que nada nunca les ha pedido*. Já se pode confirmar uma grande diferença que Virginia Brindis de Salas fez em seu tempo, pois fugiu do romantismo literário para mostrar uma visão realista social; desviou do caminho do romanticismo de Delmira Augustini, Eugenia Vaz Ferreyra e Alfonsina Storny, para dar eco a sua voz até então silenciada. A través dela temos uma poesia que toma significação e função, pois não fez suas obras apenas para serem objetos de entretenimento, mas com o objetivo de conscientizar seus irmãos da realidade injusta a que eles estavam se submetendo, e assim, ela o fez através de uma linguagem simples, direta e rica em cultura. “Pero el poeta debe abandonar su ineptitud, despojándose de todos los refinamientos para ir directamente a la acción conjunta de pueblo e intelecto, y nada mejor que optar entre la burguesía y el pueblo, por este último” (GUADALUPE, 1952, p. 11).

Nisto ela mesma, através de “La Hora que Tú Duermes”, acusa outros escritores uruguaios de não terem olhos sensíveis, para verem os problemas visíveis que estavam ocorrendo “quítate la venda, quítate” versos que mais se repetem no texto; assim suas mãos que escreviam, não ajudavam a acrescentar nada a luta dos oprimidos “—¿qué cosecharán tus manos,/ tus dos manos bien inertes?”, e ela aconselha-os a serem mais realistas e a olharem a sua volta: “—Busca perlas en la luna/ en su luz anacarada/ baja tu vista a la tierra/ que ella da luz escarlata”. E um destas duras realidades que ela apresenta de uma forma muito íntima é a condição de crianças negras que moram nas ruas e que de além de terem que lidar com a falta de alimento precisam lidar com o racismo. Ela faz uma breve comparação com um jogo de xadrez, vendo seus meninos a brincar com meninos brancos, tem-se a ideia de que estas crianças são apenas peças manipuláveis da ignorância daqueles que incentivam a superioridade de uma etnia sobre a outra.

Los —blancos del vecino del andrajoso patio
se acercan a mis niños y allí están hermanadas dos —
razas sin cariño

Forman un corro alegre de vocesitas tiernas.
Sus caras a la vez parecen un tablero humano de ajedrez

É importante frisar que Virginia Brindis de Salas não busca apenas a conscientização racial, ela busca uma negritude militante em seus diversos desafios. Virginia mergulha profundamente na ideia de solidariedade idealizada por Césaire:

Césaire definiu a negritude em três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade. A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por

exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os “irmãos de cor” do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum. (MUNANGA, apud DOMINGUES, 2004, p. 33).

Chegando aos pregões nos encontramos com a personagem que leva o nome do livro, *Marimorena*, o que já acrescenta a estes pregões uma importância maior do que os outros poemas. No “Pregón número um”, nos deparamos com a compaixão de Virginia por Marimorena que vive na miséria, e que esta trabalha como pregoeira de um jornal: “—por la mañana/ y por la tarde/ miles de veces”. Tal trabalho é pesado a ela, as pessoas chegam a comprar seu jornal mais com a intenção de aliviar seus pesares do que pelo próprio jornal, pois este não paga seu esforço e trabalho com dignidade, e se deixa de anunciar um só dia fica sem alimentação. Virginia expressa sua indignação contra o jornalismo: “—pagas con creces; /su periodismo, /su propaganda politqueira /todas sus lacras, su egoísmo, /sus fementidas torpes carreras”. No “Pregón número dos”, na segunda estrofe, sabemos agora que Marimorena é morena e já senhora de idade, e que sua voz é admirada pelas pessoas, mas neste questionamento parece haver um impasse: como esta morena velha tem uma voz admirável? Tal questionamento é fruto de uma ideia errônea de que os negros não são habilidosos e talentosos. Neste segundo pregão há reforço de quanto Marimorena é trabalhadora e que

apesar do que ela sofre por ser mulher, negra, analfabeta e velha, ela continua dia-a-dia seu trabalho.

Tú, negra, analfabeta, Marimorena,
día a día, jeta a jeta* las calles llenas
con pregones sandungueros: en la mañana primero
y por la tarde después durante los treinta días o treinta y
uno del mes..

Nos versos de Marimorena encontramos uma mulher que representa as aflições da sociedade negra na América Latina, empregos exaustivos, sem direito algum, mal pagos, sem educação, que não vivem senão para conseguir o alimento de cada dia, além de ter que lidar com o racismo e a discriminação. Só a partir dos tangos e cantos é que Virginia Brindis de Salas começa a tratar mais especificamente das raízes africanas, como a dança, a música, o ritmo, as palavras, trazendo um pouco da cultura negra, e concretizando em seus versos a ideia inicial do movimento da negritude.

Ay Don Rafael de Sobremonte
¿quién los junta?
¿quién junta,
quién vio tantos negros juntos alrededor de un tambor?
Ay Don Rafael de Sobremonte!

Tangó
tangó, tangó, tangó.

Em “La Conga” temos uma aculturação, Manoela uma loira pálida, que é a personagem central deste poema, dança junto aos congueiros, às batidas do tambor, e ao vê-la dançar a narradora conta algo extraordinário: “—¡Mira qué cara / negra Manuela!”. A partir do momento que há uma aproximação intensa

com a cultura africana, Manoela se torna negra, o que implica em outro termo, o de transculturação (é o processo de transição de uma cultura a outra). O que mostra outro viés, a de que um negro pode deixar de ser negro quando ele rejeita suas raízes. Ou seja, não é uma questão apenas de cor, mas também de cultura. Outro ponto importante a se destacar é a questão que temos dentro de nós um caráter ambíguo (híbrido), portanto, intrinsecamente temos uma negritude que pode ser até desconhecida (ou mesmo desprezada) como mostra no poema:

Bah!, si supiera
en su forma ambigua que ella de negra quiere vestirse,
(...)
junto a la conga
y a los congueros; junto a la lonja
a los tamboreros; toda inconsciente toda resuelta.

E para encerrar *Pregón de Marimorena*, Virginia reclama o direito de igualdade, em um discurso bastante claro e sem rodeios, no seu poema “¡Aleluya!”, uma vez que nasceu na mesma terra que o povo americano. E trata especificamente da mulher branca, que por ser branca não significa que é melhor, ou que merece ser tratada de forma diferente do que as mulheres negras.

Yo negra,
tú blanca, mujer americana la misma sopa
habremos de comer durante días y semanas; lo mismo tú,
mujer
de Europa,
has de comer igual que yo la misma sopa,
y tendrás la misma fe y la misma ropa
y has de beber tu vino, en igual copa.
¡ Aleluya,!

No primeiro verso, Brindis de Salas se reconhece como negra e utiliza muito a palavra “negro” em seus dois gêneros (em francês se chama *nègre*) mostrando assim orgulho racial em seus poemas, já que:

A palavra *négritude* em francês deriva de *nègre*, termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado normalmente para ofender ou desqualificar o negro, em contraposição a *noir*, outra palavra para designar negro, mas que tinha um sentido respeitoso. A intenção do movimento foi justamente inverter o sentido da palavra *négritude* ao pólo oposto, impingindo-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. (DOMINGUES, 2004, p. 35).

A negritude na obra *Cien* *Cárceles de Amor*

A outra obra de Virginia Brindis de Salas, *Cien Cárceles de Amor*, se desdobra sobre a ânsia de liberdade, os sofrimentos passados e presentes, e o amor que se tem a sua origem e ao seu povo. Um dos seus primeiros poemas deste livro se chama “Abuelito Mon”, onde se retoma a história dos negros nos canaviais, onde eles, postos nos lugares dos aborígenes, trabalhavam duramente e não recebiam o valor equivalente ao seu trabalho, as canas de açúcar eram a principal matéria prima da famosa bebida conhecida como *rum*, que aos negros custava muito caro consumir, mas que segundo a lenda eles consumiam para aliviar suas fadigas. Mas “Abuelito Mon” expõe que esta bebida, é bebida feita do suor dos escravizados: “Me cabe el cañaveral / en cuatro

dedos de ron. / Poco paga el yanqui ya / por este millón de canas/
que el negro sembró y cortó. / Mas no me trago este trago,/ por-
que es trago de sudor”, e que se nega a consumi-la e quer dizer
isto a todo o Caribe (rum era sua principal moeda de troca no
comércio colonial, trocava-se até para conseguir mão-de-obra
escravizada africana). E ainda declara que os bêbados não eram
os negros, e sim os marinheiros (bebida predileta deles naquele
tempo e distintiva dos verdadeiros marinheiros), provavelmente
eles eram taxados como bêbados “—con mis pies quiero esta vez/
un idioma hablar que diga/ que el ron no está en mi barriga,/ que
bajo este sol mulato/ el ron no está en mis sapatos”. A través deste
poema, Virginia resgata a história dos sofrimentos passados nos
canaviais e dá voz aos trabalhadores daquele tempo, buscando
uma sensibilidade do leitor.

El mejor homenaje que podemos rendir al negrismo
americano es el afirmar que contribuyó con su poesía
a reducir el campo de la inhumanidad del hombre
para con el hombre ya unir, en la universal ternura de
la creación artística, a diversos autores de todos los
colores, elevado muy alto en el espacio solar la voz
popular, sabia y apasionada del Calibán americano.
(DEPRESTE, 1986, p. 360).

Outra poesia que se desdobra sobre isso é “Negros”, onde
se encontram os versos que dizem: “—Alarde de dientes blancos/
Elevándose en la roja pulpa de las sandías. / Hombres que cantan
y cantan sus penas, / Con el alma asomada a la boca. / Entre los
cañaverales”. “Navidad Parlemitana” é um poema que retrata o
modo específico dos afros-uruguayos comemorarem o natal (uma
festa cristã), com danças do candomblé. Os lugares destas come-
morações no poema são significativos, uma vez que Montevideu

e o bairro chamado Palermo estão entre os lugares onde vivem a maioria dos afros-uruguayos, e sendo que Montevideu foi à porta de entrada dos primeiros escravizados negros no Uruguai (1726). A través das batidas do tambor havia uma chamada ancestral para assim conseguir uma união entre todos, e assim não esquecer suas origens, vejamos alguns versos:

La negrada entusiasmada Hacia repicar los cueros.
Candombe de Navidad, Candombe de sol caliente,
Reminiscencia africana Que reviven los morenos En
nuestra fiesta cristiana. Recinto de los esclavos Del viejo
Montevideo,

En donde por vez primera Repico mi tamboril.

Con mi candombe te evoco, Con mi candombe te canto
Porque hoy los negros son libres En esta tierra Oriental.

Virginia Brindis de Salas tratou sobre as criadas negras que no tempo da escravidão serviam nas casas de seus donos, as que conhecemos como mucamas, que serviam para todos os tipos de trabalho domésticos, desde cuidar da casa, e servir como amas de leites para os filhos de suas senhoras, até a servir os desejos sexuais de seus senhores, o que não podiam negar, para não serem duramente castigadas: “—Es la amarga tortura de tener miedo al !amo!!!”. Deveriam aguentar todo tipo de humilhação caladas, e servir sem murmurações: “—Cuando hasta se le ultraja, / Y tiene que humillarse/ Con la cabeza baja!!!”. O que Virginia expõe claramente em “Criada de Colo”, pois apesar deste trabalho ser do tempo da escravidão, as condições de trabalho não tinham mudado muito, uma vez que elas ainda eram tratadas como inferiores e sem respeito: “—En angustia y zozobra de miserable vida / De quienes se lo exigen.../ Con una resignada paciencia que obedece,

/ A todo ese mandato de rigor que estremece / Sentimientos muy hondos que vibran un latido, / Sobre el pecho cansado de sentirse oprimido”. Ademais disto ela mostra que a criada ainda mantém a mesma postura de escravizada, como se estivesse revivendo o passado, e ansiando o mesmo sonho de liberdade: “—Por eso es que en su risa como grito estridente. / Hay recuerdos remotos del Pasado al Presente./ Y ahí se —desenaja / Fuera de todo ambiente”. Virginia acompanha o desenvolvimento da negritude, e se preocupa em mostrar suas várias facetas, como a de que os afrodescendentes devem buscar uma nova atitude, um novo pensamento, “falo de milhões de homens que inculcaram sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo” (CESÁIRE, 1978, p. 26), assim como refletiu o Frantz Fanon.

Para Fanon, la Negritud constituye una importante y necesaria contribución, pero no suficiente para la toma de conciencia del colonizado negro en su lucha por conquistar su libertad y liberación. Así, para él, hace falta crear un pensamiento nuevo, y sobre todo un hombre nuevo. (REVISTA INTERSTICIOS DE LA POLÍTICA Y LA CULTURA, 2017, p. 31).

No poema “Cantos”, Virginia pede para que os negros não cruzem os braços diante das dificuldades, mas que lutem, para que não revivam a história dos sofrimentos que seus antepassados viveram, que por medo não reagiram, por isso ela pede que esqueçam as dores do passado, e por fim deixa a esperança de “—que lentamente viene, la ansiada libertad”, verso que podemos comparar com outro encontrado em “Lamento Negro”: —*Qué importa que el alma / Se encuentre oprimida / Si un rayo de luz, / Nos puede*

dar vida!!!. Naquele mesmo poema “Cantos”, ela declara que sua cor de pele não a faz escrava: “—Yo negra soy/ Porque tengo la piel negra/ ¡Esclava no!.../ Yo nací de vientre libre”.

Sua última poesia tem o formato de uma oração, o eu-lírico se dirige à “madrecita”, que representa a mãe de Jesus, Maria. Como é comum em orações, aqui ela faz pedidos: “—Señor: que cese la guerra..., —Dios: que seamos libres.” E para finalizar: “—Paz, ¡Bendita Seas!” em seu livro ela deixa claro sua convicção de que um dia a az reinará: “—Nuestros labios victoriosos / Este himno de paz entonarán:/...¡PAZ, BENDITA SEAS!”.

Considerações finais

Pregón de Marimorena e Cien Cárceles de Amor nos mostram desde o nível morfológico até o semântico, o que se sucede com as populações negras; suas lutas, sua história, e sua cor são escritas através de uma visão que permeia a realidade, a escrivência; diferentemente do que se sucedia no negrismo das vanguardas europeias. Assim, Virginia Brindis de Salas aborda o aspecto cultural, racial, de militância e identidade como base fundamental na construção das suas poesias.

É visível o diálogo que se dá entre suas obras e o movimento da negritude, é importante ressaltar que sua poesia, como se entende atualmente, faz parte do que chamamos de Literatura-Afro ou Literatura Negra. Tal literatura, só foi viável chegar até aqui através dos vários movimentos que emergiram nas décadas de 1920, por isso analisar o movimento da negritude, como por exemplo, faz-se bastante valoroso.

Ornoz (2013) afirma que infelizmente os departamentos, cursos e Professores de literatura uruguaia por falta de interesse em pesquisar literatura e Cultura afro-latina. Ao mesmo tempo, responsabilizar a comunidade afro-uruguaia por permitir a invisibilização de sua obra e de sua pessoa, e por perpetuar rumores sobre a duvidosa autoria de Brindis de Quartos. Se a sociedade uruguaia fosse realmente aberta e inclusiva, nada disso teria acontecido.

Referências

BOISROLIN, Henry. **Revista Intersticios de la política y la cultur**, v. 5, 2016, p. 23-33. Universidad Nacional de Córdoba– Argentina. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios>. Acessado em 16 de jul. 2018.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Pregón de Marimorena**. Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1946.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Cien Cárceles de Amor**. Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1949.

BURGUENÑO, María Cristina. **Virginia Brindis de Salas: La voz de um Yo afro**. Marshall Digital Scholar. West Virginia, v. 1.1, p. 281-289, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre colonialismo**. Tradução de Noêmia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DOMINGUES, Petrônio. Mediações – **Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica.

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

ORONoz, Isabel. **Rompiendo silencios**. Tomo 1. Montevideo: Editorial Cabildo, 2013.

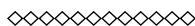
“EMINENTE MESTRE E MEU DISTINTO AMIGO”: CARTAS DE OSCAR RIBAS A CÂMARA CASCUDO

Dayveson Noberto da Costa Pereira (UFRN/IFRN)¹

Problematizações iniciais

Em 1968, Luís da Câmara Cascudo torna público, a partir das primeiras páginas da revista *Província*, o seu mais famoso epíteto: *provinciano incurável*. Esse título, atribuído pelo escritor Afrânio Peixoto, deve-se ao fato de o intelectual potiguar ter buscado, durante parte expressiva de sua vida, criar um projeto intelectual no qual tivesse o Rio Grande do Norte, sobretudo a cidade do Natal, como eixo norteador de seus estudos. Desde então, os laços que prenderam Câmara Cascudo a sua província são revisitados por biógrafos, pesquisadores e jornalistas em diversas partes do país, a fim de demarcar suas inúmeras contribuições para a cultura nacional.

Por um lado, se muito tem falado sobre o *provinciano* Câmara Cascudo, pouco ainda se tem visto a respeito de seu lado *cosmopolita*. Embora houvesse a intenção do próprio escritor em ser reconhecido como um pesquisador de sua própria terra, ele também nutria interesse em estudar a cultura de países europeus,



¹ dayveson.pereira@ifrn.edu.br

hispano-americanos e africanos, com vistas à observação de possíveis pontos de contato entre eles e o Brasil. Assim, Câmara Cascudo propôs, como muitos escritores modernistas, investigar seu país, sem desconsiderar a influência de outras culturas.

No que diz respeito ao seu interesse pela cultura africana, precisamente, pouco ainda se sabe a esse respeito. Até o momento, as pesquisas cujo foco de investigação é a relação “Cascudo e África” (Neves, 2005; Gomes, 2008; Albuquerque Júnior, 2010) evidenciam a “pouca contribuição” dada pelo intelectual nordeste-grandense. Isso se deve, pelo menos, por duas razões: a formação clássica de Luis da Câmara Cascudo e, também, a escrita de uma crônica do livro “Viajando o sertão”, na qual o autor afirma que o nordeste brasileiro não havia negros, uma vez que, segundo Cascudo, “nunca tivemos vasta escravaria”. Esse livro será analisado pela historiadora Margarida de Souza Neves, a qual ainda ressalta, nesse mesmo texto, a convicção integralista do erudito potiguar. Salatiel Ribeiro Gomes, por sua vez, investiga, no livro “Vaqueiros e Cantadores”, a ausência da tradição negra na “genealogia da cantoria de viola sertaneja”. O pesquisador também busca aproximar Gilberto Freyre de Câmara Cascudo, tomando como base o discurso da falsa democracia racial presente em “Casa Grande & Senzala”. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior segue essa mesma direção, discutindo a desafricanização e o branqueamento da cultura brasileira a partir do livro “Meleagro”.

Há um fato curioso nos três trabalhos mencionados acima: Neves (2005), Gomes (2008) e Albuquerque Júnior (2010) tomam como referência obras escritas por Câmara Cascudo na primeira metade do século XX, quando o autor mantinha uma postura conservadora em relação a determinados assuntos, consequência,

provavelmente, de sua adesão ao movimento integralista. No conjunto de sua correspondência passiva, de fato observamos que, na década de 1920, Cascudo trocou cartas com Gustavo Barroso (nove epístolas, precisamente), na época um dos principais expoentes do movimento integralista brasileiro. Sabemos, contudo, que seu campo de pesquisa foi ampliado na segunda metade do século XX, de modo a explorar assuntos antes sequer mencionados em suas pesquisas ou, até mesmo, dar maior atenção a elementos pouco cultivados em seus textos. Sendo assim, percebemos que os três autores aqui citados generalizam o que, na verdade, foi apenas a perspectiva cascudiana numa determinada época.

Em 1965, Câmara Cascudo realizou sua viagem ao continente africano, sobretudo aos países de língua portuguesa, com o objetivo de levantar dados para a escrita de “História da alimentação no Brasil”. Além do mais, dessa viagem resultou o livro “Made in Africa”, no qual o autor abordará possíveis pontos de contato entre as culturas brasileiras, angolana, moçambicana... ultrapassando, desta vez, o tema da culinária. Esses dois livros são, atualmente, as principais referências utilizadas por pesquisadores, sejam eles das áreas de Literatura, Antropologia ou História, que buscam reconstruir o discurso de Câmara Cascudo sobre África, dispensando de seus trabalhos as discussões em torno da desaffricanização. Somado a esses livros, têm-se, ainda, enunciados dispersos por outras obras do autor, os quais ainda precisam ser reunidos e, posteriormente, analisados. A título de exemplo, podemos mencionar o livro “Contos tradicionais do Brasil”, no qual o autor afirma: “Heli Chatelain informa que os negros em Luanda terminavam os contos com fórmulas especiais ou rituais, como, talqualmente, fazemos” (CASCUDO, 1986, p.

23). A seguinte assertiva, a qual foi retirada do livro “Literatura oral no Brasil”, instiga-nos, ainda mais, a levar adiante a proposta deste estudo: “muitos são os ventos que sopram na terra brasileira vindos d’África, *unser Afrika*, como dizia Frobenius, nossa África...” (CASCUDO, 1984, p. 166).

O interesse de Cascudo pelo continente africano também pode ser observado em textos esparsos, publicados nos periódicos brasileiros, a partir de 1960. O jornal carioca *Opinião*, no dia 24 de junho de 1974, trouxe um artigo assinado por Tárík de Souza, o qual apresentou o nascimento da “discografia das formas regionais da música brasileira”. Nesse mesmo texto, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Alceu Maynard são citados a fim de evidenciar três diferentes interpretações para a origem da *congada*. Para o primeiro, ela é uma dança dramática brasileira. No entanto, Alceu Maynard acredita ser ela uma contribuição hispânica ao nosso folclore. Cascudo, por outro lado, é o único, dentre os três, que defende a origem africana dessa manifestação cultural. Dez anos antes, exatamente em 18 de fevereiro de 1964, o “Diário da Noite”, um jornal paulista que circulou da década de 1920 a década de 1980, menciona Cascudo no artigo intitulado “Filme sobre a África exibido para o embaixador de Portugal”, afirmando que o jornalista Ed Keffel foi enviado ao continente africano para documentar por fotografias a viagem do intelectual potiguar, além de criar uma película dividida em seis partes: Pioneiros, Terras Pujantes, Alicerces do Progresso, Conquistas das Almas, Feitiço Africano e Caldeirão das Raças.

Nesse nosso passeio pelos textos produzidos e recebidos por Cascudo sobre África, não poderíamos deixar de fora a biblioteca pessoal do escritor, a qual conta, por exemplo, com vinte

exemplares de livros do angolano Oscar Ribas, distribuídos em nove títulos; os livros “Mulheres de Angola” ([s.d.]) e “Muenho” (1968), ambos de autoria de Antônio Neves e Sousa. Observamos, na relação do acervo bibliográfico, que Câmara Cascudo possui um exemplar de “Lusitanidade e Negritude” ([s.d.]), escrito por Leopold Sedar Senghor, que, juntamente com Aimé Césaire, construíram e desenvolveram o conceito de *Negritude*.

Sendo assim, diante de tantos dados existentes e ainda a serem gerados, precisamos reconstruir o discurso de Luís da Câmara Cascudo, hoje mais do que nunca, a fim de marcar suas contradições, bem como suas contribuições a respeito da relação entre Brasil e África. Para tanto, temos como objetivo principal realizar a leitura crítica de parte da correspondência passiva de Câmara Cascudo, identificando, nas cartas analisadas, aspectos da vida intelectual de ambos os pesquisadores, como também os principais temas e tensões que repercutiram nas culturas e literaturas brasileira e angolana do século XX.

Aporte teórico

Nossa proposta de pesquisa ampara-se, teoricamente, nos estudos sobre correspondência, entendendo-a como um gênero discursivo que, em algumas situações, comporta características de outros gêneros, a exemplo daqueles pertencentes à esfera literária

No ensaio “Epistolografia e crítica genética”, Moraes (2007a) destaca o interesse atual de muitos acadêmicos em estudar a correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, uma vez que esse material pode indicar um perfil biográfico do epistológrafo, a vida artística de determinado período e, até mesmo,

um espaço de criação, onde podem ser encontrados os germens de uma obra. A respeito do primeiro aspecto, dados biográficos ganham importância quando necessários para o entendimento da criação de determinadas obras. O segundo aspecto, por conseguinte, ajuda-nos a identificar os principais periódicos da época, as divulgações dos principais eventos culturais e literários dos quais participaram os missivistas, as indicações de leitura feita por eles, os envios de registros literários publicados em jornais e revistas. Em relação ao terceiro aspecto, as cartas registram desde o projeto de uma obra até a sua recepção, incluindo nesse ínterim as críticas, as sugestões e as alterações do texto, caso o produto seja literário.

Nesse sentido, o gênero epistolar exige, por parte dos pesquisadores, sensibilidade para compreensão da natureza complexa do texto, o qual chega a apresentar, algumas vezes, a voz de uma *personae* criada pelo próprio escritor, no ato em que a correspondência está sendo produzida. Em outros casos, constrói-se um autorretrato, como bem observou Manuel Bandeira após realizar a leitura das cartas enviadas por Mário de Andrade, este considerado um dos mais expressivos “epistolomaníacos” brasileiros:

Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção. (MORAES, 2007b, p. 74)

Os estudos sobre as cartas da Câmara Cascudo iniciaram-se na transição do século XIX para o século XX, com as dissertações

de Gomes (1999) e Byinton (2000), esta observando a constituição identitária brasileira nos projetos intelectuais de Câmara Cascudo e Mário de Andrade e aquela direcionando sua pesquisa para o movimento modernista nacional. Alguns anos depois, Araújo (2011) iniciou, no pós-doutorado, uma investigação das cartas de Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa, concentrando, agora, a discussão sobre o Modernismo na região Nordeste.

Os caminhos da pesquisa

Achamos válido afirmar, de início, que este estudo é desdobramento de uma pesquisa iniciada por nós, sob orientação do Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo, em 2014. A partir desse período, assumimos a responsabilidade de investigar a vida literária na correspondência passiva de Câmara Cascudo – isto é, nas cartas de outras autorias que foram enviadas para ele –, durante a década de 1920, uma vez que, nessa época, Cascudo publicou seus primeiros estudos sobre a literatura norte-rio-grandense (“Alma patricia”, 1921; “Joio”, 1924), além de ter mantido contato com as principais referências do movimento modernista brasileiro.

Durante o levantamento dos dados, observamos que Cascudo se correspondeu com Oscar Ribas, um dos precursores da literatura angolana. O recorte deste estudo, diferentemente da proposta de 2014, não mais corresponde ao tempo e ao tema acima referidos, mas sim ao conjunto de assuntos incorporados à escrita epistolar do autor angolano.

Diante disso, metodologicamente, nossa investigação, cujo *corpus* é constituído por cartas pessoais, é caracterizada por ser de natureza qualitativa e do tipo documental, caracterizada aqui

pela natureza secundária e retrospectiva de suas fontes, haja vista não terem sido estas produzidas pelo pesquisador (MARCONI & LAKATOS, 2002). Somos capazes de afirmar que existe, no acervo digitalizado, o qual se encontra no acervo do *Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo*, um total de 31 correspondências enviadas a Câmara Cascudo pelo intelectual angolano.

Quanto às suas etapas, o estudo consistiu em dois momentos principais. Em um primeiro instante, depois de autorizada a realização da pesquisa no *Ludovicus*, iniciamos a transcrição das correspondências. Em seguida, desenvolvemos a leitura do material, com vistas à seleção e problematização das principais questões abordadas pelos intelectuais na tessitura dos textos epistolares, sobretudo aquelas relacionadas à literatura de ambos os países.

Ainda a respeito do segundo momento, a leitura contou ainda com outras fontes, além das cartas, que nos possibilitaram compreender o posicionamento de Cascudo sobre a influência da cultura africana, notadamente a angolana, na cultura brasileira, bem como o inverso. Nesse sentido, ainda que a correspondência seja o *corpus* mais importante deste estudo, levaremos em consideração outros instrumentos, como livros escritos a partir da década de 1960, como também textos publicados em jornais brasileiros com início nesse mesmo período.

Entre palavras e afeto: análise das cartas de Oscar Ribas

Oscar Ribas correspondeu-se com Câmara Cascudo por três décadas. Da primeira carta, datada em 12 de outubro de 1954, até a última carta, datada em 24 de fevereiro de 1984, é possível

observar, por meios dos textos, uma relação de companheirismo intelectual e amizade, tendo em vista que os dois estudiosos tinham interesses comuns, como folclore e literatura. Abaixo, segue um quadro com a distribuição das datas de algumas epístolas endereças a Cascudo.

Quadro 1 – Datas das correspondências de Oscar Ribas

12/10/1954	31/07/1959	03/07/1962	25/10/1964
08/02/1955	03/09/1959	17/02/1963	14/12/1964
30/08/1955	13/02/1960	19/02/1964	12/07/1965
11/12/1956	30/11/1960	08/06/1964	06/07/1966
25/03/1957	17/12/1961	01/08/1964	15/04/1967
19/04/1969	09/09/1972	24/02/1984	
24/07/1971	10/06/1974	-----	
03/10/1971	11/12/1977	-----	
12/10/1971	07/08/1979	-----	
08/01/1972	19/12/1981	-----	

Sabemos que, além dessas, existiram outras correspondências que, por força do tempo, se perderam. Essa constatação ocorreu no ato da leitura das epístolas, as quais traziam datas e informações de cartas que não foram encontradas no acervo. Apesar de termos conhecimento delas, inserimos, no quadro acima, apenas as correspondências das quais fizemos a leitura.

No que concerne à estrutura das epístolas, os vocativos utilizados pelo pesquisador angolano chama-nos a atenção por unir, ao mesmo tempo, sua relação profissional e amiga com Câmara Cascudo, o que, muitas vezes, era reforçado em um extenso vocativo, a exemplo das cartas datadas de 12/10/1954 (“Emitente mestre a meu distinto amigo”) e de 17/12/1961 (“Meu caro professor e amigo”). Ainda assim, há, majoritariamente, vocativos que

remetem, de forma exclusiva, à figurada do Cascudo professor/pesquisador, que, mesmo à distância, propagava seus conhecimentos para estudiosos do além-mar. Em tais correspondências, há, inclusive, agradecimentos por envio de obras, como esta de 12/10/1954, a primeira a ser endereçada ao pesquisador potiguar:

Foi com extraordinário prazer que recebi o precioso brinde – ‘Os Mitos Amazônicos da Tartaruga – com que Vossa Excelência me distinguiu. A sua leitura, muito oportuna para mim, veio esclarecer-me algumas dúvidas sobre a autenticidade de certos contos negros. Através desse valioso estudo, ainda mais enriquecido com as assombrosas notas de Vossa Excelência, uma particularidade me impressionou: a analogia de inventiva entre os contos dos vários povos.

Tanto Câmara Cascudo quando Oscar Ribas foram, em seus países, grandes estudiosos do folclore. Nessa carta, especificamente, Ribas confessa ser questionador da genealogia dos contos africanos, pois, dada a afinidade que alguns tinham com os contos de outras nações, acreditava que fossem eles originários das antigas metrópoles e difundidos, posteriormente, nas ex-colônias europeias. A preocupação de Ribas é justificada em razão de seu projeto “Missosso” – estudo da literatura oral angolana, publicado em três volumes – contemplar apenas narrativas negras. Entretanto, durante a leitura do livro “Os Mitos Amazônicos da Tartaruga”, de Charles Frederik Hartt, o pesquisador angolano chega à conclusão de que, em decorrência de todos os homens agirem igualmente no primitivismo, também pensavam de forma semelhante. Logo, tais afinidades não seriam suficientes para determinar a origem europeia dos contos. De acordo com Ribas, essa reflexão só foi suscitada pela leitura do livro enviado por Cascudo.

O trânsito de obras também ocorreu no sentido inverso, isto é, de Angola para o Brasil, tendo em vista que Oscar Ribas enviava livros – de sua própria autoria, sobretudo – para Câmara Cascudo, seu amigo-professor. Durante a fase de transcrição das cartas, tivemos acesso à lista de livros que existem na biblioteca pessoal de Cascudo, o que nos permitiu fazer o levantamento das obras de autoria de Ribas que lá se encontram:

REFERÊNCIA DA OBRA	QUANTIDADE
RIBAS, Oscar. Ecos da minha terra. Luanda: Lello e Cia. Ltda, 1952.	2
RIBAS, Oscar. Flores e espinhos. Luanda: Santelmo, 1948.	1
RIBAS, Oscar. Ilundo: divindades e ritos angolanos. Luanda: Museu de Angola, 1958.	1
RIBAS, Oscar. Ilundo: espíritos e ritos angolanos. Luanda: I.I.C.A, 1975.	1
RIBAS, Oscar. Izomba: associativismo e recreio. Luanda: Tipografia Angolana, 1965.	1
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1961, v. 1	1
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1962, v. 2	2
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1964, v. 3	1
RIBAS, Oscar. Quilanduquilo: contos e instantâneos. Luanda: Ed. do Autor, 1973.	2
RIBAS, Oscar. Sunguilando. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967.	1
RIBAS, Oscar. Tudo isto aconteceu: romance autobiográfico. Luanda: Ed. do Autor, 1975.	3
RIBAS, Oscar. Uanga, feitiço: romance folclórico angolano. 1 ed. Luanda: Mello & Cia Ltda, 1951.	1
RIBAS, Oscar. Uanga, feitiço: romance folclórico angolano. 2 ed. Luanda: Tipografia Angolana, 1969.	3

O envio das obras era acompanhado de pedidos de apreciação, a exemplo do que observamos na carta de 31/07/1959: “Em novembro de 1958, tive a satisfação de lhe remeter um exemplar do meu novo trabalho – Ilundo. Conforme carta junta, solicitava o seu valiosíssimo parecer. Aguardei-o ansiosamente. Mas até hoje, nenhuma comunicação me chegou às mãos. Não teria V. Exa. recebido o livro?”. Neste caso, a demora de Cascudo em avaliar o livro levou Oscar Ribas a retornar a cobrança em uma terceira carta (não tivemos acesso à primeira), datada de 03/09/1959: “E quanto ao livro Ilundo, que me diz a V. Exa.? Gostou ou não. Francamente, muito me aprazia saber a sua magistral opinião”.

É notório, conforme se pode ver com a leitura desses dois últimos excertos, o apreço que Ribas tinha por Cascudo, o responsável por prefaciar algumas de suas mais importantes obras, como “Missosso” e “Ilundo”. No entanto, certamente, outros interesses estão subjacentes a essas insistentes cobranças, pois também havia a intenção de ambos os autores – de Oscar Ribas, principalmente – de terem, por meio desse laço de amizade, suas obras divulgadas em outros continentes. Inclusive, em carta anterior, endereçada ao Rio Grande do Norte em 30/08/1955, Ribas sugere, como resposta ao envio de um exemplar do livro “Dicionário do Folclore Brasileiro”, de autoria de Câmara Cascudo, que este pensasse na possibilidade de divulgar seus estudos em Angola. Nas palavras de Ribas: “[...] por que não lança V. Exa. As suas obras no mercado angolano? Por cá, já se vende muito livro brasileiro. Posso tratar do assunto.”.

Lendo as cartas, percebemos que a afinidade entre os escritores contemplava, além do gosto pelos mesmos assuntos, os projetos que ambos ambicionavam construir. Tanto Cascudo quando Ribas foram responsáveis por criar, em seus países, dicionários do folclore. Na carta de 17/12/1961, Ribas afirma:

“O meu dicionário continua avante. Segundo espero, constituirá um rico repositório de práticas angolanas. Já possuo cerca de 2.000 vocábulos. Enfim, faço por arquivar muita coisa que se está perdendo”. Para eles, o patrimônio oral precisava ser preservado por carregar traços diferenciadores de cultura. Nesse sentido, muito tempo era destinado a pesquisas de natureza etimológica, levando-os a carregar consigo tal projeto por longos anos. Três anos depois, em carta datada de 14/12/1964, o dicionário do folclore angolano, segundo o autor, ainda se encontrava em elaboração e, possivelmente, só ganharia a estampa em 1966. A demora é assim justificativa: “Como sou eu sozinho que estou recolhendo os termos, mais demora se torna a sua elaboração. Por mais que eu solicite, ninguém me fornece uma única lista. Por azar, ainda tive um auxiliar, que me roubou verbetes”.

Da mesma forma como ocorriam com as obras – as quais eram enviadas do Brasil para Angola e, igualmente, em sentido contrário – assim também sucedia com as “aulas” por correspondência. Como afirmamos, Oscar Ribas chamava Câmara Cascudo de “professor”, mas os papéis, por vezes, eram trocados quando este lhe enviava dúvidas. Em algumas cartas, Ribas explica o significado de termos desconhecidos por Cascudo, como ocorre nas epístolas de 08/06/1964, 01/08/1964 e 06/07/1966. A título de exemplo, trazemos um recorte da carta 01/08/1964, na qual Ribas explica a Cascudo o significado da palavra “maka”:

Agora, vamos à segunda carta, de 29. Em quimbundo, todas as palavras – informações, notícias, assunto, conversa – definem-se simplesmente por “maka”. Deste modo, a expressão ficará: “Maka ma Ngola”. Notícias de Angola, conversas de Angola, etc...

O termo “maka” já entrou no domínio da língua portuguesa. Então, grafa-se “maca”. Como também

significa conflito, formou-se o vocábulo “maqueiro”, para designar o indivíduo conflituoso, dado a sarilhos.

Geralmente, à explicação etimológica era acrescentada uma explicação fonético-fonológica das palavras em quimbundo, uma das línguas faladas em Angola. Como forma de enriquecer a explicação anterior, nessa mesma correspondência, Oscar Ribas afirma que:

[...] Em complemento ao título quimbundo – “Maka ma Ngola” – quero acrescentar o modo de leitura: maca mã gola. O n ou o m que precede qualquer consoante, não se pronuncia. Se antes, se encontra uma vogal, ela soa nasalmente. De contrário, a consoante afectada toma a nasalação, num som entre hum e hem, como que rosnando. Só ouvindo, se pode ajuizar.

Tais dúvidas, conforme pudemos notar, surgiram após anos de correspondência entre eles e, possivelmente, foi desencadeada pela afinidade de objetivos, sobretudo o de escrever dicionários do folclore em seus países. Inclusive, as explicações, de modo geral, remetem ao campo linguístico, o que evidencia a importância desse projeto, em especial, para a troca de conhecimento entre os pesquisadores.

Além de as correspondência evidenciarem interesses comuns, também são apresentados alguns obstáculos compartilhados por ambos os estudiosos, como a dificuldade no reconhecimento das narrativas folclóricas como literatura. No Brasil, em razão de os textos canônicos terem forte expressão, tudo aquilo que se afastasse deles seria considerado pela comunidade literária uma não literatura ou, quando muito, uma literatura menor, a exemplo do que aconteceu (e ainda acontece!) com as narrativas orais. Em

Angola, embora os escritores também passassem por esse mesmo problema, havia ainda o fato de, (inter)nacionalmente, a literatura angolana não ser identificada como tal. Logo, se não havia um “sistema literário” reconhecido pela comunidade literária, seria inconcebível pensar, em um primeiro instante, na existência de uma literatura propriamente dita, alicerçada na tradição oral. Isto fica claro em carta enviada no dia 17/02/1963, na qual Ribas faz uma breve referência a essa questão:

Conforme lhe havia participado, desloquei-me, em dezembro, a Lisboa, a fim de receber as insígnias da Ordem do Infante. Demorei-me 3 semanas. Quatro dias após o regresso, embarquei para Sá da Bandeira, onde participei de um encontro de escritores de Angola. Por deliberação da câmara, foi o meu nome dado a uma artéria dessa cidade. **A cabo de dois dias de debate, reconheceu-se, enfim, a existência de literatura angolana.** (Grifo nosso)

Oscar Ribas veio ao Brasil em diferentes ocasiões a convite de pesquisadores de várias partes do país. Em uma de suas vindas a Natal (RN), realizada no ano de 1963, a convite de Câmara Cascudo, o pesquisador angolano, já então cego, desenvolveu uma conferência na Faculdade de Direito, a exemplo do que vinha fazendo em outros estados da federação. Essa viagem, embora sinalizada em carta de 17/02/1963, só veio ocorrer no segundo semestre do mesmo ano e ganhou uma notícia no Diário de Natal, um dos principais jornais do estado. A notícia traz a imagem de Cascudo ao lado de Oscar Ribas e do irmão deste, Mário Ribas, que o acompanhava na visita ao Brasil, conforme se vê abaixo.



Fonte: Diário de Natal

Essa conferência, segundo o jornal, teve como título “O folclore angolano – sua investigação e literatura oral”. Para sua elaboração, provavelmente, o conferencista contou com a colaboração de Cascudo, a quem, na carta de 17/02/1963, apresenta a notícia da viagem e o itinerário, bem como direciona um pedido ao mestre: “A convite do Governo, eu conto ir até aí, a fim de proferir algumas palestras sobre o folclore angolano. Segundo o programa, visitarei o Rio de Janeiro e a Bahia. Devo embarcar lá para maio. Gostaria, no entanto, que o meu caro Professor me sugerisse temas de interesse para os brasileiros”. Nessa mesma carta, foram feitos questionamentos sobre o possível interesse dos brasileiros em conhecer, na conferência, canções regionais de Angola. O que era um projeto se concretizou, meses depois, em Natal, conforme registro no jornal supracitado, que diz: “Um painel de 55 fotografias típicas foi também exposto, enquanto gravações em fita magnética de músicas folclóricas angolanas

complementaram a ilustração do discurso do ilustre conferencista” (DIÁRIO DE NATAL, 1963).

Considerações finais

O *corpus* analisado nos permite concluir que as correspondências – passivas e ativas – de Câmara Cascudo exerceu papel importante para compreensão dos pontos de contato entre Brasil e África, merecendo este, pois, ser observado para além de seu famoso epíteto (“provinciano incurável”). De fato, como se pode notar a partir das inúmeras pesquisas sobre as obras cascudianas, suas contribuições para pensar a cultura local são inquestionáveis. Contudo, deve-se considerar que, para chegar às suas conclusões, ele necessitou recorrer a estudiosos de várias partes do mundo, fato este comprovado por meio da profícua troca de cartas.

No que diz respeito às epístolas trocadas com Oscar Ribas, especificamente, os textos apontam para uma cumplicidade intelectual favorável aos estudos empreendidos por ambos os pesquisadores. Como é de se esperar, as conclusões levantadas por eles tiveram repercussão no modo como atualmente se compreende as culturas angolana e brasileira: hoje, tornou-se natural falar em uma literatura angolana, com forte influência das narrativas de tradição oral; de modo semelhante, no Brasil, aceita-se, com menos contestações, o valor científico das pesquisas sobre a cultura popular, na qual se inserem, por exemplo, os mitos e as lendas.

Finalizamos este artigo sinalizando a necessidade de mais pesquisas desta natureza, com o intuito de investigar o Cascudo cosmopolita, que, além de contactar figuras nacionais, buscou interagir com sujeitos de outros países. Além disso, também

chamamos a atenção para objetos de pesquisa ainda pouco utilizados para problematizar suas reflexões, como os rascunhos de obras publicadas, as anotações em livros, bem como as próprias correspondências.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Mãos Negras, Mentas Gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras. In: **Esboços**, v. 17-23, p. 09-30, 2010.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Cartas de Câmara Cascudo a Joaquim Inojosa, nos anos 20: tempo de modernismo. In: **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011. Curitiba: ABRALIC, 2011.

BYINGTON, Silvia Ilg. **Pentimentos modernistas**: as cores do Brasil nas correspondências entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. (Mestrado em História) – Departamento de História, PUCRJ, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.

_____. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984

GOMES, Edna Maria Rangel de Sá. **Correspondências**: leitura das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, UFRN, 1999.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e Cantadores: a desaffricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. In: **Padê**: Estudos em Filosofia, Raça, Gênero e Direitos Humanos, v. 2, p. 47-70, 2008.

MORAES, Marco Antonio de. Epistolografia e crítica genética. In: **Revista Ciência e Cultura**, vol. 59, n.1, São Paulo: SBPC, 2007a.

_____. **Orgulho de jamais aconselhar**: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2007b.

NEVES, Margarida de Souza. Viajando o sertão. Luís da Câmara Cascudo e o solo da tradição. In: NEVES, M. de S.; CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). **A História em cousas miúdas**. Capítulos de História Social da Crônica no Brasil. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, v. 1, p. 237-262.

A PARTICIPAÇÃO DO NEGRO NOS QUADRINHOS BRASILEIROS

Edito Romão da Silva Junior (UEPB)¹

Tatiana Soares dos Santos (UEPB)²

Introdução

Após relato de uma gestora de creche da cidade de João Pessoa sobre a recusa de crianças de brincarem com bonecos negros, além de inúmeros depoimentos de professores de diferentes níveis e de diferentes áreas do conhecimento sobre a não identificação de alunos negros com a cor de sua pele, resolvemos investigar, inicialmente, de forma empírica as causas desse fator.

Centramos a nossa observação sobre o 9º ano, visto que esta série representa um fim de ciclo; os discentes apresentam aspectos identitários mais claros, além de ser esta fase do percurso educacional, a escolhida por nós como objeto da intervenção na dissertação de mestrado. Já a motivação para a escolha do gênero textual/discursivo HQs surgiu em virtude da constatação de que tal gênero discursivo ocupa a predileção por parte da maioria



¹ Pesquisa de Mestrado intitulada “Compondo quadrinhos: atividades de leitura e escrita na escola” em curso no PROFLETRAS/UEPB. editoromao@yahoo.com.br

² prof.tatianasoes@live (PROFLETRAS). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

dos alunos. Sendo tal fator decorrente, possivelmente, da multimodalidade, da curta extensão do gênero textual/discursivo, da linguagem corrente e da fácil compreensão das HQs.

Como é muito lido no Brasil e também amplamente trabalhado nos livros didáticos, decidimos investigar as HQs da Turma da Mônica, de Maurício de Souza. Nelas, percebemos ausência de personagens negros ou ainda uma visão estereotipada, distorcida e tipificada, onde a raça supracitada aparece em condições de inferioridade material, cultural ou até mesmo de caráter.

Dessa forma, a reunião dos fatores descritos anteriormente motivou a elaboração do presente artigo. Uma vez que diante da frágil situação por que passam as minorias no Brasil, com o enaltecimento de crenças que procuram segregar cada vez mais a população, é de fundamental importância que a escola discuta a problemática do racismo, uma vez que a instituição educacional tem a obrigação de formar cidadãos críticos, capazes de impulsionar mudanças na sociedade a fim de se atingir uma maior igualdade e respeito entre as raças.

Assim, ao saber que a linguagem é o lugar do confronto das várias ideologias, começamos por situar à luz de Marcuschi (2018), Koch e Elias (2007) as concepções de linguagem. A primeira aceção delas traz a língua como espelho do pensamento, tal entendimento evidencia o texto como um produto claro de uma representação mental, que deve ser captada de forma passiva. Não há espaço para os conhecimentos do leitor, nem muito menos a interação autor-texto-leitor.

A segunda entende o sistema de comunicação como o veículo através do qual o pensamento é transmitido, sem filtros nem censuras. A terceira traz o sujeito como portador de ideologias

construídas sócio-historicamente, entende a linguagem em seus aspectos dialógicos e interacionais.

Assim, com aporte dos autores supracitados, consideramos que o ensino de linguagem voltado para imersão dos sujeitos na sociedade precisa ancorar-se na concepção de linguagem como processo sociointeracional. Logo, o nosso foco está voltado para tríade autor/texto/leitor. Nessa perspectiva, o autor é o sujeito que utiliza a língua de forma crítica e consciente, o texto oral ou escrito é produzido com um propósito comunicacional, portanto, para ser de fato lido por um leitor que reconstrói os sentidos através de sua interação com o texto com base no seu conhecimento de mundo.

Após essas reflexões, passamos a analisar as características básicas que compõem os gêneros textuais, além de fazermos uma retrospectiva histórica da evolução deste em diferentes épocas e sociedades. Enfocamos ainda o gênero HQ em sua diversidade temática e formal.

Por fim, trouxemos uma Sequência Didática para trabalharmos as histórias em quadrinhos a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre esse gênero, bem como refletir sobre o papel atribuído ao negro em tais narrativas e qual o impacto disso para a vida real.

Para início de conversa: as concepções de linguagem

Antes de qualquer atividade pedagógica seja ela acadêmica ou escolar; sugestão ou aplicação de proposta, é de fundamental importância que tenhamos clareza sobre a concepção de linguagem adotada, pois nós educadores precisamos estar cientes

do foco que será dado à análise desenvolvida. Uma vez que o conhecimento sobre a perspectiva teórica adotada determinará o caminho a ser trilhado, tornando-o claro e contribuindo para os resultados esperados. Dessa forma, a fim de construir a estrada que pretendemos percorrer, faremos uma breve incursão sobre as principais concepções de língua.

A primeira acepção de linguagem traz a língua como espelho do pensamento, tal entendimento evidencia o texto como um produto claro de uma representação mental, que deve ser captada de forma passiva. Não há espaço para os conhecimentos do leitor, nem muito menos a interação autor-texto-leitor.

A segunda concepção desenvolve-se a partir da consideração de língua como estrutura, como código. Assim, o texto é visto como simples trabalho de codificação, feito por um emissor, que será decodificado por um receptor. Aspectos relacionados à ideologia, à cultura, ao conhecimento de mundo e ao conhecimento relacionado aos gêneros textuais discursivos não são mencionados, ou seja, aspectos cognitivos e sociais não são expostos, apesar de serem relevantes para que se entenda a linguagem de forma mais ampla.

A terceira concepção não despreza as anteriores, no entanto procura entender a língua de uma maneira mais abrangente do que apenas analisar suas estruturas ou transmitir e traduzir pensamentos. Sob a ótica sociointeracionista, aponta para uma visão dialógica da linguagem, ou seja, os sujeitos não só emergem, mas também são vistos como atores na construção e reconstrução do discurso, não são mais “assujeitados” por um conhecimento metalinguístico imutável e que não contribui efetivamente para o aperfeiçoamento das competências comunicativas.

Sendo a produção e a compreensão uma atividade de alta complexidade, que exige o acionamento de conhecimentos linguísticos, enciclopédicos, situacionais, de variedade linguística, intertextuais, dos tipos e gêneros textuais, acreditamos que apenas através da terceira concepção de língua, é possível articular uma proposta que abarque a linguagem de forma sociointeracional e ideológica. Dessa forma, adotaremos no presente artigo, a linguagem como lugar de interação social, ou seja, percorreremos o caminho sugerido pela terceira concepção de linguagem.

Entender a língua como um fator de interação social exige reconhecer a sua materialidade que se dá através de um dado discurso que, por sua vez, manifesta-se em um texto que se apresenta sempre através de um gênero textual/discursivo. A seguir, discorreremos a respeito dos aspectos gerais que norteiam os gêneros textuais, elemento importante para a construção da proposta que será abordada no presente trabalho.

Vamos falar de gêneros textuais?

Existem três elementos essenciais para a produção e compreensão desses artefatos culturais, são eles: a composição, o conteúdo e o estilo.

A forma composicional diz respeito ao acabamento geral de um texto, em outras palavras, a forma de organização, a distribuição das informações, além de alguns elementos não verbais, tais como, a diagramação, o padrão gráfico e a até a cor em alguns casos. Todos esses elementos combinados buscam atingir um fim, que é determinado pelo sujeito que, no jogo dialógico da linguagem, recorre a modelos pré-existentes, indicados pela

situação comunicativa e que visam a assegurar o sucesso de sua interação com o outro.

Na atividade de recriação dos sentidos do texto, o conteúdo é o que permite o estabelecimento das ligações dialógicas do objeto de discurso do enunciado a outras vozes, que estabelecem um *continuum* entre um dito e um não dito que fica submerso na superfície da linguagem, mas é resgatado através do diálogo entre autor e leitor. Vale salientar que, mesmo mediado pela superfície textual, os conhecimentos ativados pelo leitor na reconstrução de sentidos serão possivelmente diferentes daqueles pretendidos pelo autor do texto. Dessa forma, entendemos que o conteúdo é o ponto de encontro de ideologias, o que é evidenciado através da atividade de leitura.

Nessa perspectiva, o conteúdo é aquilo que o sujeito perpassado de ideologias pretende dizer, alicerçado sempre por uma ou outra forma composicional, forma e conteúdo são interdependentes. Sendo assim, cada gênero imprime os limites do que será dito o que permite o reconhecimento de formações discursivas, uma vez que o desenvolvimento do tema se dá segundo certas possibilidades do gênero discursivo em que se materializa. No entanto, dentro dessa aparente rigidez, é possível reconhecer marcas pessoais através de um dos traços singularizantes do discurso, chamado de estilo, tratado por nós a seguir.

Apesar de os limites do discurso serem dimensionados pelo gênero escolhido e este determinado pela situação comunicativa, conforme afirmado anteriormente, podemos ainda assim reconhecer elementos que individualizam o dito.

Bakhtin (2003) salienta o caráter dialógico do estilo ao afirmar que este é uma escolha individual, mas também determinado

pelo gênero discursivo. Dessa forma, evidencia que mesmo esse aspecto que, por vezes, é analisado unicamente como algo pertencente ao sujeito deve ser observado em sintonia com a composição e o conteúdo.

O estilo corresponde aos recursos lexicais, sintáticos e gramaticais utilizados pelo sujeito ou de outras ordens. É determinado ora por uma escolha individual, ora por uma exigência do próprio gênero textual discursivo.

Vejamos na prática como o mencionado até aqui é articulado na tirinha da Mafalda

Figura 1 – Tirinha sobre preconceito racial



Fonte: Central das tiras (2018).

A forma composicional da tirinha se apresenta em quadrinhos com determinadas cores, o texto é inserido em balões, o discurso apresentado de forma direta com a movimentação das personagens garantida por uma configuração específica do desenho. Todos esses elementos permitem a identificação do gênero textual/discursivo sem que ao menos haja a necessidade da leitura do conteúdo verbal. Essas características composicionais, permitem-nos definir que se trata do gênero quadrinhos e não de outro.

A tirinha, no primeiro quadrinho, apresenta uma situação aparentemente despreziosa, a personagem principal mostra o seu novo brinquedo, um boneco negro, a partir daí recebe o questionamento de sua amiga *ah, um negrinho*. Mafalda retruca se ela tem preconceito, Suzanita responde que não, mas em seguida sai de cena, alegando que irá lavar o dedo que havia tocado o boneco.

Notamos, portanto, que do ponto de vista do conteúdo, há uma função social aparente, o entretenimento através do humor, no entanto essa condição é extrapolada propositalmente, quando o produtor do texto trata, através do pressuposto inicial, questões que implicam o comportamento humano. No caso, a discriminação racial.

O criador da tirinha o faz através da recriação do universo infantil, assim com uma linguagem simples e uma pseudo-ingenuidade deixa transparecer o tema da enunciação, este é possível de ser recriado pelo interlocutor através de elementos da superfície textual (formas morfológicas, sintáticas, entonações) e pelos elementos não verbais, presentes na situação, além do conhecimento de mundo dos leitores que, supostamente, identificam o teor racista presente no discurso da personagem Suzanita. Esse conjunto de fatores viabiliza a identificação das ideologias presentes no texto.

No tocante ao estilo, nota-se a preocupação máxima com as escolhas lexicais; a organização das frases no interior do texto e a estruturação da linguagem determinada pela construção do outro, pela situacionalidade, pelo gênero textual e pelos objetivos pretendidos. Assim, conforme afirmamos anteriormente, o estilo não revela apenas a marca individual do autor, mas é determinado também por uma série de outros aspectos. O que evidencia que o sujeito não é totalmente livre, visto que está preso, no mínimo,

às convenções do gênero, que sua por sua vez é determinado pela situação sócio-comunicativa.

Podemos afirmar que na tirinha predomina a síntese, visto que é necessário condensar uma série de informações em um espaço reduzido, através de uma sequência narrativa, isso exige do produtor um estilo em que predomine a concisão. No caso da *Mafalda*, além desse aspecto, há a ironia, o humor e o alto poder de levar os leitores à reflexão.

Por quadros de igualdade racial: o gênero HQ em foco

Os quadrinhos são uma excelente ferramenta para o trabalho com leitura e escrita em uma perspectiva sociointeracionista, uma vez que proporcionam um excelente desafio para os discentes, visto que necessitam, para a reconstrução de sentidos, da articulação entre linguagem verbal e não-verbal, além de propiciar – de forma lúdica - a discussão de uma série de temas latentes na sociedade, mas pouco explorados na escola ou ainda explorados de forma incipiente, como é o caso da discriminação racial, tema proposto como recorte para análise de algumas HQs brasileiras.

Estas trazem não só o negro, mas por vezes, também o índio de forma estereotipada, assim em vez de combater, acaba reforçando uma imagem distorcida de tais grupos étnicos. Em seguida, trataremos uma sequência didática, a fim de explorar o tema em questão de forma dialógica, com o objetivo de investigar que discursos são veiculados a respeito do negro e quais foram silenciados historicamente.

Assim, poderemos fazer notar que produzidos primordialmente para o lazer, os quadrinhos permitem um diálogo entre diversos interlocutores, o que possibilita atividades sociais que extrapolam o campo da diversão, servindo inevitavelmente de ferramenta de veiculação de múltiplas ideologias que podem estar a serviço do racismo, dessa forma levam à criança negra um sentimento de inferioridade, enquanto à branca a falsa sensação de superioridade.

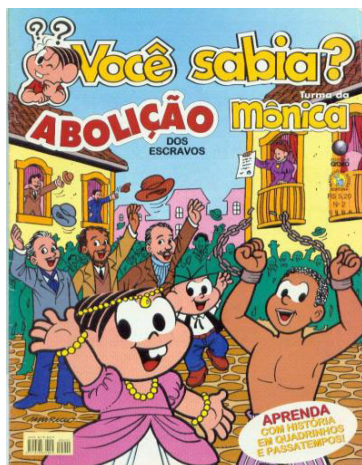
Notamos que, mesmo tendo um público leitor bastante diversificado, com raça, idade, credo religioso, orientação e classe social distintos, existe um padrão na produção das personagens desse gênero onde especialmente o negro é representado de forma “tipificada”. Fato curioso, uma vez que na sociedade brasileira, segundo dados do Pnad Contínua (A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua), de 2016 o Brasil apresenta uma população de 46,7% de pardos e 8,2% de negros, ou seja, é um país que apresenta uma maioria autodeclarada parda ou negra. Apesar disso, a representatividade desses grupos étnicos nos quadrinhos em pleno 2018 é pouco significativa na produção nacional e, quando aparecem, são colocados como desprovidos de cultura e intelectualidade em uma posição de submissão em relação aos personagens brancos. A seguir veremos dois exemplos relativamente atuais e que figuram como politicamente corretos, mas que uma análise simples evidencia uma participação ínfima atribuída ao negro

Figura 2 - Personagens de “As Princesas do Mar”



Fonte: Yabu (2018).

Figura 3 - Turma da Mônica Abolição



Fonte: Abolição... (2018).

Na imagem 5, temos os quadrinhos infantis “As Princesas do Mar” que dos seus 27 personagens, apenas três são negros, fato similar ocorre nas HQs da “Turma da Mônica”, uma das mais famosas produções infanto-juvenis brasileira (representada na imagem 6), criada nos anos 60 e em plena atividade até hoje, inclui apenas um personagem negro (Jeremias) em meio a

35 personagens. Maurício de Souza – criador da história – tem ainda em sua coleção mais três personagens negros, porém esses representam jogadores de futebol (Pelezinho, Ronaldinho Gaúcho e Neymar Jr.), sendo mais um exemplo de estereotipação do negro do que uma tentativa real de demonstrar igualdade entre as raças.

Em um país onde a maioria da população é negra, a arte deveria acompanhar essa proporção, pois isso traria uma maior identificação desse povo com a sua raça, sendo assim uma das ferramentas de combate à discriminação sofrida historicamente. É inadmissível que em pleno século XXI, uma sociedade que prega a equidade racial, tenha tão poucas produções literárias, que tragam uma legítima representatividade para essa grande parcela do Brasil.

Acreditamos, portanto, que não distinguir negros de brancos em uma obra ficcional, influenciaria os consumidores dessa literatura, o que ajudaria a despertar o sentimento de igualdade. Em virtude disso, sugestionamos, a seguir, uma sequência didática que enfoque as características das HQs, como também discuta elementos pertinentes ao papel do negro no gênero em questão.

Sequência didática

A proposta de SD demonstrada aqui está amparada teoricamente nas sugestões de Schneuwly e Dolz (2004) como proposta a ser aplicada em uma turma de alunos de 9º ano do Ensino Fundamental.

Nesta sequência didática, serão trabalhados o estímulo à leitura; informações visuais e não-visuais nos enredos, como também uma reflexão sobre a representação do negro, se ele é representado

e como isso ocorre no gênero Histórias em Quadrinhos. Esse último aspecto permeará todo o projeto e servirá para campanha de conscientização identitária e contra o racismo.

Quadro 1 – SD: Apresentação Inicial

APRESENTAÇÃO DA SITUAÇÃO		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Compreender o projeto com o gênero Quadrinhos. - Conhecer os elementos estruturais dos quadrinhos (forma, composição e conteúdo) - Refletir sobre a representatividade da raça negra nos quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Disponibilizar diversas revistas para que os alunos entrem em contato com o gênero em seu suporte original. - Discutir sobre a presença do negro nos quadrinhos. - Discutir sobre a linguagem verbal e não-verbal presentes nos quadrinhos. - Decidir em conjunto o meio de divulgação dos quadrinhos produzidos (mural, organização de um álbum, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> -Revistas em quadrinhos. -Slides com os personagens principais e o autor.

Quadro 2 – SD: Produção Inicial

PRODUÇÃO INICIAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Produzir uma história em quadrinhos. - Analisar coletivamente as produções dos colegas. - Observar, nas histórias em quadrinhos produzidas, se houve representação de personagens negras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Produzir, individualmente ou em duplas uma história em quadrinhos. - Observação dos aspectos estruturais e temáticos que foram utilizados nas histórias em quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aplicativo para criação de quadrinhos. - Ficha de avaliação das histórias em quadrinhos (A produção foi fiel ao gênero? Houve relação entre texto e imagem? A sequência narrativa foi respeitada? O desfecho é inesperado? Como o negro foi apresentado?).

Quadro 3 – SD: Módulo 1

MÓDULO 1 - SEQUÊNCIA LÓGICO-TEMPORAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Compreender a passagem do tempo em diferentes quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Explicar aos alunos que as sequências temporais se dão através da disposição dos quadrinhos. - Distribuir histórias em quadrinhos para que, em duplas descubram qual é a sequência lógico-temporal. - Anotar reflexões realizadas sobre a sequência lógico-temporal 	<p>Histórias em quadrinhos ampliadas, recortadas e fora de ordem para montar conforme a sequência lógico-temporal</p>

Quadro 4 – SD: Módulo 2

MÓDULO 2 – ANÁLISE ESTRUTURAL DAS HQS		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Verificar nos textos lidos a presença de posicionamentos ideológicos. - Compreender a importância das onomatopeias para os efeitos de sentidos das histórias em quadrinhos. - Observar as marcas de variação linguística presentes nos quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura e análise das marcas do discurso. - Leitura oral para verificação da entonação. - Leitura de diversos quadrinhos para identificação, reflexão e criação de onomatopeias. - Trabalho com variação linguística - Complementação da lista de reflexões feita no módulo anterior. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revistas em quadrinhos e tirinhas para leitura. - Quadro e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui. - Lousa e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui.

Quadro 5 – SD: Módulo 3

MÓDULO 3 – A LINGUAGEM NÃO-VERBAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Observar a importância da linguagem não-verbal para atribuição de sentido do gênero em questão. - Relacionar com eficácia a linguagem não-verbal à linguagem verbal 	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura de diversas histórias em quadrinhos para reconhecimento do significado dos diversos tipos de balões. - Escolher balões em branco, com diferentes formas, para colagem nas histórias, conforme as expressões faciais dos personagens, em duplas. - Preencher balões retirados de HQs com figuras que demonstram esforço físico, gestos agressivos; movimentos, impactos etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revistas em quadrinhos e tirinhas para leitura. - Quadrinhos para colagem dos balões. - Atividade com quadrinhos com espaço para criação de figuras em movimento. - Quadro e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui.

Quadro 6 – SD: Produção Final

PRODUÇÃO FINAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Produzir uma história em quadrinhos. - Destacar a importância do caráter identitário de raça. - Reler e revisar a histórias em quadrinhos criadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Solicitar aos alunos que produzam, em duplas, histórias em quadrinhos em que o negro apareça em posição de equidade para fazer parte da atividade final que será exibida ou publicada na escola como forma de discutir questões relacionadas à discriminação, ao bullying e ao preconceito. - Orientar a produção dos quadrinhos com base a explorar conhecimentos adquiridos por toda a sequência. - Analisar as histórias em quadrinhos coletivamente. <ul style="list-style-type: none"> - Revisão dos quadrinhos. - Editoração dos quadrinhos para a atividade final. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ficha de avaliação das histórias em quadrinhos. - Impressão para divulgação final.

Considerações finais

A história do negro ainda é marcada pela segregação, fato que ocorre também na literatura, dessa forma, com os quadrinhos não poderia ser diferente, aparentemente ingênuos são carregados de ideologias discriminatórias, perpassadas sutilmente através de nuances da linguagem. Sendo assim, a escola tem a obrigação de discutir tal tema, portanto, negligenciar aspectos dialógicos em favor de um trabalho unicamente estruturalista é tão perigoso quanto acatar práticas sociais que inferiorizam o negro, pois contribuirão para manter tudo exatamente como sempre esteve.

Assim, sugerir uma discussão sobre racismo que, para muitos, é incômoda, pareceu-nos bastante propício, principalmente pelo momento que vivemos no Brasil enquanto essas palavras são escritas, onde velhas correntes, antes adormecidas ameaçam voltar com força total. Para nortear o presente artigo trouxemos questões referentes a concepções de linguagem a fim de fixarmos as bases de nossa análise; um breve intercurso sobre a história e os elementos estruturais básicos dos gêneros textuais, com um passeio pelo hirpergênero quadrinhos e suas principais subdivisões, até chegarmos à representação do negro nessas narrativas no Brasil.

Com base nas HQs *As Princesas do Mar* e *Turma da Mônica* constatamos a ínfima representação dada a essa raça, o que provoca desde muito cedo a não identificação de crianças com a cor de sua pele, além de uma sensação de superioridade por parte dos “brancos”. Por fim, apresentamos uma sequência didática com o intuito de ampliar o conhecimento sobre o gênero quadrinhos, incentivar a leitura e a produção, como também discutir questões

referentes à raça, através da observação desses textos que têm grande circulação no universo infanto-juvenil e no livro didático.

Reafirmamos que é dever da escola promover a discussão, incentivar o combate, diminuir o racismo, além de garantir, por meio da educação, a ascensão das minorias (todas as minorias) para que estas alcancem igualdade de condições e tenham o respeito que merecem.

Contudo, a abordagem feita aqui foi apenas uma dentre tantas possíveis, dada a complexidade e as sutilezas apresentadas pelo tema, tanto no que diz respeito ao hipergênero tratado, quanto as questões de raça (ainda tão latentes em nosso país) como pela forma escolhida para sistematizar a proposta de intervenção. Por todo o exposto, consideramos que finalizamos sem concluir, na esperança que mais contribuições se juntem a esta, transponham os limites do papel, da escola e ganhem as ruas através de uma ação mais plena e consciente rumo à equidade social.

Referências

ABOLIÇÃO dos escravos (Turma da Mônica). Enviado por: Marguerite Gautier do curso de letras UFPA. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAABrjAAI/hq-abolicao-dos-escravos-turma-monica>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

AGÊNCIA IBGE Notícias. 2017. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASIL. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e**

africana. Brasília: MEC, 2004. Disponível em:<www.ebah.com.br/content/ABAAABrjAAI/hq-abolicao-dos-escravos-turma-monica>. Acesso em: 29 ago. 2018.

CENTRAL das tiras. Mafalda preconceito racial. Disponível em:<www.centraldastiras.blogspot.com/2010/10/mafalda-preconceito-racial>. Acesso em: 06 ago. 2018.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. **Gêneros orais e escritos na escola**. 3. ed. São Paulo: Mercado das Letras, 2011.

KOCH, Ingedore; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. São Paulo: Contexto, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2018.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p.194-207.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Valdecir de Lima. **Com que cor se pinta o negro nas histórias em quadrinhos?** Salvador: Universidade do Estado da Bahia. 2014. Disponível em:<www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2014/04/lima_valdecir.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2018.

WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infantojuvenis**. Brasília: Universidade de Brasília, 2015. Disponível em:<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/12088/1/2015_HenriqueSampaioWense.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.

YABU, Fabio. Princesas do Mar. Disponível em:<www.santosturismo.wordpress.com/2012/03/20/fabio-yabu-o-criador-das-princesas-do-mar-e-de-santos>. Acesso em: 29 ago. 2018.

A DECADÊNCIA HUMANA EM *MAÇÃ AGRESTE*, DE RAIMUNDO CARRERO

Eliene Medeiros da Costa (PPgEL-UFRN)¹

Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia
Gonçalves (PPgEL-UFRN)²

Romance e niilismo

Ao discorrer sobre o romance e sua relação com a modernidade, Claudio Magris afirma que o gênero é a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentada e desagregada. Para Magris (2009) o moderno surge marcado pela ausência de um código ético e estético, um fundamento que atribua sentido e unidade à multiplicidade da vida, parece um acervo sem conexão e articulação de objetos indiferentes. Nesse contexto, surge o romance, em sua versão moderna, e incorpora essa desarticulação. Desenvolve-se em meio a um mundo desagregado e caracteriza-se como um fragmento da desagregação da épica antiga, no entanto parece unificar a totalidade da vida que a modernidade tende a despedaçar. É capaz de celebrar ideais, narrar paixões, debater questões sociais, informar, fantasiar e produzir conhecimento. Muitos heróis/personagens presentes nos romances representam essa crise.



1 medeirosln@hotmail.com

2 martaggon92@gmail.com

Uma das temáticas que segundo Magris (2009) contribuíram para o desenvolvimento do romance foi o niilismo:

em Dostoiévski, em Tolstói e em tantos outros grandes autores do romance (ainda que não apenas do romance, obviamente, mas da literatura em geral) este último é o cenário do advento do niilismo, fato da modernidade; de seu triunfo, de sua catástrofe e da resistência a ele (MAGRIS, 2009, p. 1025).

Caracterizado como o fim dos valores e dos sistemas de valores, o niilismo é fundamental para a existência do romance, segundo Magris (2009), do mesmo modo, o romance tornou-se um espaço onde ele pode se desenvolver. Esse pensamento nos parece ainda se adequar à atualidade. Apesar de todas as constantes mudanças que o gênero sofre, ele ainda se perpetua como um espaço em que se retratam diferentes aspectos da sociedade e do humano. Talvez até possamos dizer que o próprio romance tem cada vez mais tornado-se um gênero fragmentado e de difícil caracterização devido a sua flexibilidade, possibilidade de comportar diversos outros gêneros e constante mutação. Um exemplo disso são as obras do escritor Raimundo Carrero, dentre muitos outros em que se faz presente a temática do niilismo e que produz/produziu uma obra em que o romance apresenta-se em constante processo de mudança estética. Objetivamos neste trabalho fazer uma leitura do romance *Maçã agreste* a partir de estudos desenvolvidos sobre a obra do escritor Raimundo Carrero que tomam como base a ideia de que a decadência e o niilismo são aspectos relevantes no romance. Desse modo, tomamos o personagem Jeremias para exemplificar o universo decadente presente na narrativa.

Sobre o niilismo, Amaral (2011) afirma:

o niilismo é descrito e comentado por Nietzsche como um movimento de negação da vida, um processo que move a história do ocidente, à medida que o homem experimenta o vazio de sentido como consequência da desvalorização dos valores supremos, os quais se dispunham, *in physiologicis*, como exigências para a conservação “de uma determinada espécie de vida” (AMARAL, 2011, p. 110).

Dessa forma, o niilismo pode ser definido como uma crise de valores e tem como um de seus preceitos não aceitar as normas impostas pela sociedade. O personagem literário, tal qual o homem que representa, ao abandonar seus valores supremos e seus heróis como força representativa, como acontecia em épocas anteriores, está diante do nada. Isso gera um estranhamento em relação a sua condição de existência no mundo, já que o ser humano já não coincide consigo mesmo, uma vez que o mundo exterior já não o representa mais. Isso o coloca frente a um universo de desilusão em que

a força do espírito pode estar fatigada, *esgotada*, de modo que os fins e os valores de até então são inadequados e não encontram mais nenhum crédito, de modo que a síntese dos valores e dos fins [...] dissolve-se, de maneira que os valores fazem guerra, isoladamente, uns aos outros: esfacelamento -, modo que tudo o que refresca, cura, apazigua, entorpece, vem para o primeiro plano, sob diversos disfarces: religioso, ou moral, ou político, ou estético etc. (NIETZSCHE, 2008, p. 37, apud AMARAL, 2011, p. 111).

Na compreensão da dissolução desses valores supremos se faz necessário entender o conceito de *décadence*. A qual é

expressa como uma crise de valores, nesse contexto, o niilismo não se constitui como a causa dessa degeneração, mas como sua lógica, já que a *décadence* é conduzida pela ‘vontade do Nada’. Ela é definida por Giacoia (2000) como:

Processo de degeneração, dissolução anárquica de uma concreção vital, cuja estrutura e coesão consiste na hierarquia das forças que a constituem. Uma formação orgânica decadente caracteriza-se, pois, como uma unidade em desagregação, cujas partes tendem à anarquia dos elementos, à dissolução da totalidade que outrora constituíam (GIACOIA, 2000, p. 21, apud AMARAL, 2011, p. 112).

Nesse sentido, o vício, a doença, a libertinagem, o pessimismo são consequências da decadência. Características que se fazem presentes no romance *Maçã agreste*.

Decadência humana em *Maçã agreste*

A epígrafe inicial do romance *Maçã agreste* já nos remete a um mundo desprovido de valores. Trata-se de um curto enunciado de autoria de Dostoiévski que diz o seguinte: “Convenha, é uma desgraça para uma época não saber mais a quem respeitar. Não é mesmo?” E de fato é essa a sensação que sentimos a cada página do livro que viramos. A sensação que o mundo construído na narrativa está às avessas. De que tudo está se diluindo e que não existe mais a quem recorrer. Essa dissolução já pode ser percebida na própria organização do texto. Não temos apenas um narrador que nos vai apresentando os ambientes e nos contando os fatos, a narrativa nos é apresentada a partir de diferentes perspectivas e de diferentes personagens. Há, no texto, vozes destoantes. Mais

que isso: um mesmo personagem é apresentado a partir de quatro perspectivas:

Eis o homem: o Velho (a vida transformada em sombras). Ou: Dom Ernesto (a mentira crucificada pela verdade). Ou: o Rei das pretas (o elixir da macheza derrotado por uma branca). Ou: Ernesto Cavalcante do Rego (aventuras da lagartixa com asas). Decadência. Desilusão. Angústia. Mistério (CARRERO, 1989, p. 108).

Ernesto é o patriarca de uma família em decadência. Sendo ele o símbolo máximo dela. Em todas as fases de sua vida (infância, juventude e velhice) ele se mostra inescrupuloso. Extremamente desrespeitoso com as pessoas que trabalham para sua família, principalmente as mulheres, a quem ele trata como objeto sexual, em especial as negras. Também não respeita os professores nem os mais pobres. Tudo isso contribui para seu processo de decadência.

No romance em estudo encontramos, além de Ernesto Cavalcante, Dolores, Jeremias, Raquel, Sofia e Alvarenga, personagens que ou estão no centro da narrativa ou convivem com os protagonistas. Além disso, somos remetidos a três diferentes espaços físicos: o engenho pertencente à família de Ernesto, resquício da cultura canavieira, o qual obviamente está dando seus últimos suspiros e é rapidamente devastado pela imprudência e inexperiência do herdeiro, Ernesto; um casarão, situado na Praça Chora Menino, em Recife, onde a família passa a morar após a falência do engenho; e uma zona de baixo meretrício, onde moram Jeremias, Raquel, Sofia e Alvarenga, após abandonarem suas respectivas famílias e ingressarem no mundo do crime, da prostituição e do descaso social.

A decadência humana é marcada, na obra, pela ausência de valores, especialmente na família formada por Ernesto e Dolores, os pais, e Jeremias e Raquel, seus filhos. Filho de senhor de engenho, Ernesto abusou de sua lascívia com as negras, antes e depois do casamento com Dolores. Prática a que se deve o apelido de rei das pretas.

Conhece a jovem em Recife quando vai estudar Direito e após terminar o curso resolve casar-se com ela num momento de desespero. Após descobrir que não tem habilidade de seguir a carreira jurídica, e que não tem o devido respeito da sociedade recifense para casar-se com uma moça rica. Quando constata sua ruína profissional e “amorosa” decide suicidar-se. Muda de ideia quando reencontra Dolores, secretária da faculdade onde estudara, moça pobre e sem muitos atrativos físicos. Desse casamento nascem Jeremias e Raquel.

Ernesto mantém durante muito tempo uma relação incestuosa com Raquel, fato que começa num armazém do Engenho Estrela e se perpetua pelo casarão da Chora Menino. Quando se tornam adultos, os filhos resolvem abandonar a casa dos pais: Raquel resolve ser prostituta; Jeremias, em princípio toca saxofone num cabaré, depois se torna o líder da seita *Os soldados da Pátria por Cristo*, um grupo que se reveza entre momentos de orações e momentos de crimes. Com a saída dos filhos do casarão, Ernesto aparece morto com um tiro de rifle. Dolores é acusada do assassinato do marido e posteriormente presa. No entanto, a narrativa não aponta indícios claros que a julguem culpada. Em vários momentos o narrador nos dá indício de que Ernesto deseja o suicídio. Assim como mostra a indiferença de Dolores com a

descoberta da morte dele e ainda faz referência a uma janela aberta no quarto em que ele foi encontrado morto.

Várias obras publicadas posteriormente dão continuidade à família Cavalcante do Rego, mantendo um diálogo contínuo com *Maçã agreste*. Nesse sentido, destacam-se: *Somos pedras que se consomem*, *A minha alma é irmã de deus*, *Seria uma sombria noite secreta*, *O amor não tem bons sentimentos* e *Tangolomango: ritual das paixões deste mundo* e o conto “Discurso aos cães” do livro *As sombrias ruínas da alma*.

Em *Somos pedras que se consomem* Jeremias e Raquel são referidos como personagens de um romance e posteriormente ganham vida na narrativa. Em *O amor não tem bons sentimentos*, encontramos Matheus, filho de Dolores e Jeremias, que fora criado por uma tia, Guilhermina, o qual após a prisão de Dolores torna-se responsável pelo casarão e pelas visitas à mãe na Penitenciária. Já em *Seria uma sombria noite secreta* nos reencontramos com Raquel e Alvarenga, ficamos conhecendo a vida de abandono e pobreza dele e sua relação de amor subserviente com Raquel, uma vez que ele se torna protetor da prostituta, tocando corneta para chamar seus clientes em troca de um chocolate em forma de peixe dourado, como se fosse um animal de estimação. *A minha alma é irmã de deus* aparece Camila, que se apresenta de forma multifacetada, já que se metamorfoseia em diferentes personagens. Em um momento é Mariana da novela *As sementes do sol, o semeador*, em outro é Raquel de *Maçã agreste*, se metamorfoseia também em Ísis de *Somos pedras que se consomem* e por fim é Camila, a jovem que quer ser santa para desfilar no exército das onze mil virgens do Paraíso. Já em *Tangolomango: ritual das paixões deste mundo* nos deparamos com tia Guilhermina e sua relação

incestuosa com o sobrinho-filho Matheus. O mesmo de *O amor não tem bons sentimentos*. Por fim, o conto “Discurso aos cães”, mais uma vez é protagonizado por Alvarenga e Raquel. Ele, em um momento de crítica e reflexão social, por não ter quem o escute, dirige-se a um cão para refletir sobre as festividades natalinas e seu distanciamento do verdadeiro sentido do nascimento de Cristo, alguém que segundo ele, ainda no ventre da mãe foi perseguido, escarnecido e insultado.

Maçã agreste foi caracterizada pelo jornalista, Carlos Menezes do jornal O Globo como uma “sinfonia a cinco vozes”, pois “se impõe diante da violência, da crueldade e do cinismo contemporâneos, e assim aprofunda e leva a conhecer melhor o abismo da condição humana” (PEREIRA, 2009, p. 36). Entendemos que essa sinfonia dá-se pela presença das vozes dos personagens: Ernesto, Dolores, Jeremias, Raquel e Sofia no decorrer da narrativa. Já que o texto é narrado a partir da perspectiva deles. Vozes que dificilmente representam algum tipo de comunicação entre eles. Mais parece um constante diálogo monológico. É como se os personagens fossem solitários em sua essência, mesmo em meio à multidão. Não conseguem se inserirem aos demais, constituírem uma totalidade.

Acreditamos, em consonância com Carlos Menezes, que a forma como a obra se impõe diante do cinismo contemporâneo é mostrando cruamente a violência e o desrespeito pelo ser humano. Através do incesto, da compra de regalias, da violência exagerada, do sexo desregado, do desrespeito à mulher e à religião. A própria decadência de Ernesto, seu empobrecimento e desrespeito social se caracterizam como uma crítica. O que possivelmente é uma forma do escritor denunciar a sociedade contemporânea que se organiza a partir do abandono de valores anteriormente priorizados e que um desses valores abandonados é o respeito pelo ser humano.

José Castelo caracteriza a obra carreriana como uma escrita só lâmina, devido a sua configuração voltada a narrar, muitas vezes, o lado obscuro do ser humano. O qual está sempre envolvido por uma espécie de penumbra. Castelo (2005) ainda destaca que há em Carrero, assim como nos mestres russos, um interesse pelos subterrâneos, pelo obscuro e pelos abismos. Pois seus personagens “configuram a própria condição humana. A vida é ambígua e mutilada” (CASTELO, 2005, p. 17). De forma que Carrero parece explorar os aspectos humanos que são constantemente escondidos, aqueles que negamos ou fingimos não ver.

A decadência dos personagens em *Maçã agreste* pode ser percebida em diferentes aspectos: social, moral, religioso, econômico.

No plano social, percebemos que a parcela da sociedade descrita no romance é composta por marginalizados: ladrões, prostitutas, assassinos, os quais são caracterizados pelo narrador como “os abandonados da sorte, os destroçados” ou “figuras de um mundo irremediavelmente em decadência”. Dessa forma, a família de Jeremias, todos os personagens que aparecem na narrativa e o próprio ambiente em que o enredo acontece, a cidade do Recife, caracterizam-se como símbolos desse mundo irremediavelmente em decadência.

A decadência social também é inerente à família de Jeremias, uma vez que a pobreza desencadeada pela perda dos bens pertencentes ao pai deixou-os à margem da sociedade. Muitas vezes, dependendo da prostituição de Raquel para se alimentarem. Seu pai metaforiza a decadência da cultura canavieira. Sua mãe é acusada de um crime e presa, sua irmã decide ser prostituta, após perder passivamente a virgindade com um suposto desconhecido no escuro de um dos pavilhões do Engenho, que na verdade era seu

próprio pai. E ele Jeremias torna-se o profeta dessa decadência, o mestre de uma seita baseada na violência e no crime.

No plano moral, destacamos a falta de princípios éticos e morais de Ernesto que na juventude enganava os professores para não ser reprovado na faculdade. A ausência dos princípios morais é ainda mais demarcada nas relações sexuais que mantém dentro da própria casa. Outro traço que define a ruína desses princípios é o comportamento dos membros da seita liderada por Jeremias, que em nome de uma suposta religião, estupram, roubam, enganam e matam.

No plano religioso, destaca-se a seita criada por Jeremias, nomeada *Soldados da Pátria por Cristo*, que subverte as normas pregadas pelas religiões oficiais. Essa subversão caracteriza-se pelos princípios que norteiam a seita, já que a noite é um “horário livre para estupros, assaltos, putaria, chantagem, vadiagem, molecagem e outras atividades exclusivas dos integrantes da confraria” (CARRERO, 1989, p. 207). Princípios contrários, ou que deveriam ser contrários, àqueles que norteiam as religiões oficiais.

No plano econômico, a degradação se dá pela falência de Ernesto que passa a ser sustentado pelos filhos. É apontada também pelo trabalho que ele e a irmã passam a exercer e pelo próprio casarão, resquício da época em que o pai era um rico latifundiário: “Naquele tempo a decadência da família não era apenas sentida, mas vista e até tocada. A decadência profunda e física, empurrada para a desgraça, revelada na casa sem pintura e nos móveis gastos” (CARRERO, 1989, p. 166). O espaço da casa, nesse exceto, é metaforizado como símbolo da decadência com seus móveis e pintura gastos. O narrador trabalha com os sentidos para enfatizar o estado deprimente e decadente da família.

“Uma viagem pelo desespero”

Um dos traços que caracterizam o personagem Jeremias é caminhar sem destino pela cidade de Recife, especialmente pelos bairros pobres. A qual é descrita como uma “cidade coberta pelo lodo da miséria”. No entanto, esse universo degradante nos parece cativá-lo, prendê-lo:

Pensava insistentemente na noite, nas duas noites, em que vagou pelas ruas da zona em decadência, vazias, escuras e vazias, as mulheres paradas nas esquinas, ostentando misérias e doenças, rindo, e rindo, e rindo sem dentes, as mulheres implorando companhias, e ele andando, andando, andando, sem conseguir parar, fumando, sem comer, fumando e bebendo, em busca do infinito. Rodopiando. Às vezes rodopiando pelo mesmo quarteirão, parava junto de Alvarenga, em vigilância perpétua, e conversava, retirava-se sem se despedir e continuava andando, fiel guarda da noite, incapaz de guardar a si mesmo, ia até o princípio da ponte mas não conseguia atravessá-la, não conseguia. Ali os pés chumbavam-se ordenando-lhe o retorno, e retornava, era um desses cães perdidos, que farejam calçadas, cheiram o chão, mudam de destino (CARRERRO, 1989, p. 213).

Percebe-se nesse momento o completo estado de inquietude em que o personagem se encontra, incapaz de um minuto de paz. Apesar de estar imerso num universo de decadência, desilusão e angústia, ele não almeja retirar-se dele. Temos em um primeiro plano uma cena corriqueira de uma grande cidade, um ponto de prostituição, uma cena banal do cotidiano que é ressignificada

pelo ir e vir de Jeremias em meio à cena decadente, composta por prostitutas miseráveis e doentes.

Chama atenção também, nesse exceto, o caráter espiralado da poética do escritor, a partir da repetição de vocábulos. O que enfatiza a angústia e a inquietude do personagem. Além disso, o ambiente apresentado pelo narrador e os vocábulos escolhidos para compor a cena contribuem para o universo de decadência retratado no romance.

Esse constante caminhar de Jeremias o assemelha ao personagem do conto *O homem na multidão* de Edgar Allan Poe. Personagem emblemático da literatura contemporânea. A história é narrada da perspectiva de um narrador personagem que em determinado dia se depara com um homem que desperta sua atenção. Por isso resolve segui-lo. Percurso que dura por volta de vinte e quatro horas, no qual o homem não fala com ninguém, nem para de caminhar, sempre buscando as ruas e os lugares movimentados, e se angustiando quando percebe que o lugar onde se encontra está perdendo o movimento de pessoas. Dessa forma, o fato de Jeremias permanecer durante duas noites “andando, andando, andando, sem conseguir parar, fumando, sem comer, fumando e bebendo, em busca do infinito”, dialoga com o comportamento do homem da multidão e parece denotar uma consciência angustiada, que tenta aliviar essa angústia, vagando em meio aos pobres, prostitutas e miseráveis, semelhantemente ao personagem de Poe. Encontramos nesse conto personagens pertencentes a diferentes classes sociais, já Jeremias tende a observar os marginalizados. No entanto, ambos são anulados pela “multidão”, vagam por cidades como embriagados em estado de completo abandono, semelhantes ao *flanêur* de Charles Baudelaire.

O que nos parece também caracterizar-se como uma metáfora da vida sem sentido deles.

As andanças de Jeremias são caracterizadas como uma viagem pelo desespero, o qual já fazia parte de toda a sua vida:

Quando saíra de casa e por onde estivera, era impossível responder, agora. Não sentiu amargura, nem agonia, nem arrependimento. Imprevisível, tudo o que lhe aconteceu. Uma viagem pelo desespero, como aliás tinha sido toda a sua vida, toda a sua inquietante vida, e estava cansado demais para procurar uma resposta (CARRERO, 1989, p. 21).

Desespero que faz parte da degradação que ele vivencia em seu meio familiar, desprovido de valores e também no espaço físico em que está inserido, povoado pelo crime, prostituição, miséria e decadência. Podemos inferir também que essa viagem pelo desespero denote sua angústia por perceber a situação de miséria e de abandono em que essas pessoas vivem. Uma vez que ele se apresenta como um personagem com um viés reflexivo em torno da situação de injustiça social. Como podemos perceber em parte de uma conversa dele com Sofia, sua namorada, a respeito dos camelôs:

— Deixam a cidade imprestável para o turismo — ela disse. — Sujam tudo, e, depois querem ter direitos, reclamam, vão aos jornais, aparecem na televisão. Que direitos?

— O direito que todo homem tem de sobreviver — ele disse. — São expulsos das fábricas e do comércio, não têm onde se empregar, gastam as indenizações com as mercadorias (CARRERO, 1989, p. 172).

Percebe-se claramente o posicionamento de Jeremias e do escritor em defesa dos injustiçados. Nesse caso, das pessoas que após perderem seus empregos passam a vender os mais diferentes tipos de objetos com o propósito de manter seu sustento financeiro.

Jeremias também se sente injustiçado duplamente: pelo roubo de seu instrumento de trabalho, seu saxofone e pelos maus tratos que sofre na prisão após ser preso por se envolver numa briga na tentativa de reaver o saxofone. Parece-nos que essa situação contribui para sua decisão de criar a seita e disfarçadamente entrar no mundo do crime.

O profeta da decadência

Jeremias, numa conversa, discute com Sofia a respeito do significado dos nomes das pessoas. Em relação ao seu próprio nome afirma: “— Talvez o meu seja o mais apropriado, porque nenhum outro personagem lamentou-se tanto por não ter permanecido no ventre da mãe” (CARRERO, 1989, p. 31). É perceptível a relação de intertextualidade entre esse enunciado e o livro de Jeremias da Bíblia judaico-cristã. Onde o profeta bíblico lamenta-se por não ter morrido no ventre materno para não precisar anunciar a devastação de Jerusalém, se a cidade não se rendesse aos babilônicos. Analogamente, o personagem carreriano lamenta-se por ter que presenciar o sofrimento do mundo e a partir desse lamento denuncia a decadência do mundo:

Saí de casa, outro dia, ao anoitecer. Sem dizer nada a ninguém lamentava-me por não ter permanecido no ventre de minha mãe para não ser obrigado a assistir ao desespero do mundo, para não me ser imposta a visão de homens e mulheres que vivem os grandes

tormentos, que formam a contorção da existência e que são incapazes de construir a estrada que nos leva à casa do sacrifício. [...] Caminhei. Caminhei muito, Sofia. Mas não cansei, e era grande o meu esforço, não cansei. Disse depois, a mim mesmo, que deveria atirar-me no mundo feito um profeta anunciando as suas lamúrias e os seus lamentos, suas pragas e suas antecipações, até que as carnes estivessem inteiramente devoradas pela fome e pela sede, eu próprio sem saber mais onde estavam meus pés e minhas mãos (CARRERO, 1989, p. 29 - 30).

Mais uma vez percebemos o caráter espiralado da narrativa com o propósito de denotar a angustia e inquietude do personagem. Assim como fica óbvio o quanto o desespero e o sofrimento dessas pessoas o incomoda. Ao ponto de desejar ser devorado pela fome e pela sede. Diante disso sagra-se profeta. Afirma que sua missão é como um chamamento divino, que visa salvar da dor e da fome do frio e do calor, da ira e da perseguição, os desvalidos que andam pelas ruas desnutridos e desnudos. Para tanto cria uma espécie de religião e sai pelas ruas em busca de seguidores oferecendo falsos milagres. Em pouco tempo é seguido por uma multidão de miseráveis que buscam livrar-se de seus males:

Protegidos em muletas, arrastados em carros de madeira, pulando numa única perna, os aleijados se aproximavam, os loucos tresvariando, excitados e mistificados, os mendigos retirando moedas de mochilas imundas, estendendo as mãos esqueléticas e comprando porções do vinho milagroso, capaz de restituir o viço, de sarar os males, trazendo sorte e dinheiro (CARRERO, 1989, p. 29).

Ironicamente explora àqueles de quem anteriormente se compadecera, vendendo-lhes porções milagrosas e extorquindo-lhes aquilo que não têm. Jeremias é o profeta da decadência. A decadência está em sua vida pessoal, no meio em que vive e também na seita que lidera, já que é baseada em falsos milagres e na violência, pois organiza assaltos, explora crianças e pratica uma série de atos considerados ilícitos. Características essas, que dialogam com a decadência, no sentido de que as práticas pregadas por essa seita remetem a ideia de um humano desprovido de valores, pelo menos dos valores aceitos socialmente. Mesmo porque o motivo que o levou a “oficializar” os trabalhos de sua seita foi uma ameaça de Daniel, um adolescente delinquente que cometera alguns assassinatos nos quais Jeremias foi involuntariamente envolvido: “Daniel quer proteção, terá. Formaremos um grupo de salteadores, de vagabundos e de criminosos. Terão toda a noite para roubar e matar, durante o dia rezaremos e louvaremos a Deus e a pátria. Sou o que sou e sendo o que sou não retornarei mais à poeira antiga” (CARRERO, 1989, p. 223). Dessa forma, a trama desenvolvida na obra apresenta um protagonista que tem um misto de santo e de bandido, o qual apresenta duas faces, durante o dia lidera a seita e a noite os bandidos, estupradores e assassinos que praticam os mais diversos crimes. E assume esse papel de quem está disposto a subverter as normas sociais ao dizer que não voltará à poeira antiga. Isso tudo demonstra a decadência niilista do personagem e a falta de sentido em sua vida.

Considerações finais

Em *Maçã agreste* podemos perceber uma subversão de valores, traço que é inerente ao niilismo. Os personagens não seguem as regras ditadas pela sociedade, vivem à margem dela. Uns por imposição, outros por escolha. Podemos dizer que a decadência se apresenta relacionada a diferentes aspectos: moral, físico, social, religioso e econômico. De modo que a obra denuncia uma sociedade degenerada e em conflito com todos os seus valores: em que a religião é tratada, em muitos casos, como comércio ou como subterfúgio para esconder crimes; o corpo dos personagens é tratado como mercadoria; a sociedade não preza pelos seus membros, quem está no poder ou quem tem poder humilha descaradamente àqueles que se encontram em situação “inferior”, além disso, deixa que pessoas passem fome, vivam desabrigadas, desempregadas ou até mesmo morram como se o descaso com o ser humano fosse algo natural; e a família que costumeiramente é tratada como espaço de zelo e proteção, muitas vezes pode ser o espaço onde surge a violência.

O personagem Jeremias é metaforizado como símbolo da decadência, pois escolhe ser profeta e funda sua própria religião. A qual é baseada em princípios degradantes, por ser norteadada pela violência e por atos ilícitos. Caracterizando-se como um personagem que denota uma metáfora da vida sem sentido.

Esse romance pertence ao conjunto de obras que retratam os problemas e inquietudes da modernidade, focando na decadência humana. É um texto que nos coloca frente a um retrato social que todos fingem não ver. Em que todos os valores outrora vigentes estão sendo negados. E parece-nos que essa negação tem como

propósito levar a uma reflexão a respeito das injustiças, especialmente das injustiças sociais inerentes às sociedades modernas e contemporâneas. De modo que, ao transbordar de decadência o texto caracteriza-se, através do desespero de Jeremias, como uma forma de denúncia, à medida que torna visível questões presentes na sociedade e que de tanto se repetirem ou de tanto as pessoas fingirem que são normais se tornam invisíveis. E como diz Otto Lara Resende na crônica *Vista cansada*: “Nossos olhos se gastam no dia-a-dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença”. No entanto, a nosso ver, uma das funções da obra do escritor Raimundo Carrero é não deixar nossa vista cansada para a indiferença e por isso suas narrativas, como pudemos ver em *Maçã agreste*, são repletas de cenas que remetem à decadência humana. De modo que, ao nos depararmos com esse excesso, somos obrigados a perceber que esse universo degradante faz parte de nossa realidade atual. E ao percebermos isso passamos ou deveríamos passar a questionar se as coisas realmente deveriam ser desse modo.

Referências

CARRERO, Raimundo. *Maçã Agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CASTELO, José. Uma escrita só lâmina. In: CARRERO, Raimundo. *O delicado abismo da loucura*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONCEIÇÃO, Auríbio F. *Somos Pedras que se Consomem em Angustia: a temática da inquietação no diálogo entre Graciliano Ramos e Raimundo Carrero*. 2004. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CRUZ, Elcy Luiz. *A Simulação Real: narrativa carreriana em Somos Pedras que se Consomem e o mundo pós-moderno*. 1998. 159f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

Dicionário online de português. <http://www.dicio.com.br/decadencia/> Acesso em: 14 out. 2014.

MORETTI, Franco (Org.). O romance é concebível sem o mundo moderno? In: *O Romance. A Cultura do Romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

PEREIRA, Marcelo. *Raimundo Carrero: A fragmentação do humano*. Recife: Caleidoscópio, 2009.

POE, Edgar Allan. *O homem na multidão*. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução de P. Nasetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2000.

RESENDE, Otto Lara. *Vista cansada*. Disponível em: <http://www.releituras.com> Acesso em: 04 set. 2020.

O LOBOLO NA CULTURA MOÇAMBICANA

Erick Ferreira Cabral (UEPB)¹

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)²

Introdução

Descrito como prática cultural, como instituição, o *lobolo* tem sido apreendido, estudado por antropólogos, sociólogos, historiadores; questionado por ativistas e cientistas sociais; mas ainda vivenciado e reverenciado de forma secular em Moçambique, sul da África. Com raízes na forma de organização das sociedades tradicionais, a prática vem fomentar a legitimidade e meandros da estrutura das famílias que desempenham um papel central nas formas de relações sociais e econômicas de produção.

Nesse modo de organização social, o casamento se constitui uma forma de garantia de mão de obra para a produção agrícola, sustentabilidade do grupo familiar e formação de descendência, e o *lobolo*, também chamado *lovolo* ou *bridewealth* (preço da noiva) se efetiva em uma cerimônia de noivado na qual se faz a oferenda (gado, roupas, dinheiro e até bebida) acertada anteriormente a ser entregue à família da noiva. Vale ressaltar que apesar da tradução



1 Mestrando em Literatura e Interculturalidade.

2 Professora titular da Universidade Estadual da Paraíba.

do termo em inglês, tal ritual tem significados históricos e simbólicos que vão muito além da apreensão simplista de “pagamento pela noiva” ou compra da mulher. A prática perpassa, sobretudo, questões como respeitabilidade e valoração dos sujeitos envolvidos, legitimidade de parentesco e descendência, honra aos mortos (antepassados), e sobretudo, a noção de coletividade.

Falar sobre lobolo suscita estabelecer um recorte, tão vastas são suas práticas e sentidos, tanto para os nativos quanto para a sociedade ocidental que desconhece os meandros de tal tradição. Para este artigo o intento é elencar aspectos da prática a partir do ponto de vista feminino na sociedade moçambicana, retratado no romance “Balada de amor ao vento” (1995) de Paulina Chiziane, e do relato etnográfico “O lobolo do meu amigo Jaime” do antropólogo português Paulo Granjo, em uma análise situacional fruto de sua vivência em Moçambique em 2003.

Paulina Chiziane tem seu lugar de fala como escritora negra, moçambicana, de família protestante que escreve em língua portuguesa e iniciou os estudos em linguística pela Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Participou de forma ativa da vida política de Moçambique entrando para a FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana) e atuando pela independência. Desapontada com a política, decide dedicar-se à carreira de escritora na década de 80, começando por contos e depois emplacando romances como “Ventos do apocalipse”, “O sétimo juramento”, “Nickette: uma história de poligamia”, dentre outros. Paulo Granjo é antropólogo, faz pesquisa em Portugal e Moçambique, tendo se dedicado nos últimos anos à pesquisa sobre o trabalho e perigo na fundição de alumínio em Mozal. Tem livros publicados como “Lobolo em Maputo” e “Um amor colonial”. Seu texto aqui

contemplado trata-se de um relato de cerimônia de *lobolo* realizada em 2003 para a qual foi convidado por um amigo chamado Jaime que após 12 anos de vida conjugal decide lobolar sua companheira Elsa.

Apesar de tratar-se de produções textuais de caráter distinto, ou seja, uma obra literária e um relato etnográfico, vislumbram-se especificidades convergentes reveladoras dos costumes moçambicanos. A escolha por tais obras justifica-se ainda por cada uma dar conta de uma forma de cerimônia diferente, com personagens de posição sociais também distintas, e motivações específicas para o ato de lobolar, mas ambas apresentam os aspectos centrais que fazem da tradição uma prática permanente e sólida para além de suas ressignificações.

Sobre respeitabilidade e valoração dos sujeitos envolvidos

No romance de Paulina Chiziane, a protagonista Sarnau é quem narra sua desventura ao se apaixonar por Mwando, um jovem que acaba deixando os estudos no sacerdócio por esta paixão. O romance dura pouco porque o rapaz a deixa para casar-se com outra moça. De família simples, Sarnau amarga sua tristeza em segredo até que é pedida em matrimônio pelo filho do rei dos Zucula. Tal gesto é recebido por sua família como honra inigualável, pois ela seria a primeira esposa do futuro rei, mãe do herdeiro de uma linhagem poderosa e respeitada. Seu lobolo foi a confirmação desse prestígio, sua família recebeu 36 vacas em uma cerimônia cheia de honrarias.

Ao saber da proposta, a mãe da jovem revela uma peculiaridade das relações intrínsecas a essa prática: “Sarnau, minha Sarnau, que destino é o teu”? Que sorte é a tua, filha do meu ventre? Em Mabone há mulheres mais belas e trabalhadoras do que tu. Porque é que esta sorte caiu sobre ti?”. (CHIZIANE, 2003, p. 35).

E era uma honra, pois havia já longa procura pela esposa do futuro rei e os critérios de escolha iam além da beleza ou reputação. Sarnau tornou-se observada, invejada. Havia moças sendo criadas para casar-se com o herdeiro da grande família Zucula.

Não imaginam vocês a sensação que essa novidade causou em todas as famílias. Cada mulher jogou a sua sorte. As mães procuraram os melhores curandeiros para tirarem os azares e maus-olhados às suas filhas. Nem calculam a fortuna que os curandeiros fizeram na altura. As conselheiras recebiam subornos; os *ndunas* cobravam dinheiro. A rainha recebia cada dia mais prendas, as mães apresentavam as filhas e a velhota só dizia não, não e não. (CHIZIANE, 2003, p. 37).

E porque fora a filha de Rindau, a escolhida? Uma simples coincidência, quando em um passeio a rainha encontra a jovem com um pote de água na cabeça, a interpela e Sarnau dá-lhe de beber com água nas conchas de suas mãos. A rainha viu o gesto como bondade e a percebeu trabalhadora e bela a seus olhos. Não se tratava da beleza prevista, a própria protagonista descreve os atributos físicos atrativos para uma boa esposa:

Com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser esposa do futuro rei. Devem julgar-me mulher de mãos suaves e rosto clarinho, cabelo defrisado com vaselina e lábios vermelhos borradíssimos de batom.

Digo-vos, porém, que cada mundo tem a sua beleza. No campo, é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilômetros para que em casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna. (CHIZIANE, 2003, p. 40-41).

A valorização da mulher se dava, sobretudo, por ser trabalhadora. A boa esposa precisava saber usar o pilão, plantar, pegar água no poço, cozinhar. Tratava-se de mão de obra para o grupo familiar. Apesar de saber que será força e trabalho para cuidar e servir os entes de outra família, a mulher e todos ao seu redor, a reconhecem valorizada quando lobilada, como desabafa a protagonista,

Meu pai, minha mãe, meus avós e todos os defuntos. Aceitai esta oferta, esta humilhação, que é o testemunho da minha partida. Vou agora pertencer à outra família, mas ficam estas vacas que me substituem. Que estas vacas loboem mais almas, que aumentem o número da nossa família, que tragam esposas para este lar, de modo que nunca falte água, nem milho, nem lume. (CHIZIANE, 2003, p. 38).

Há na fala da protagonista um misto de alegria, orgulho e tristeza. É evidente a consciência do papel que assumirá na nova casa, de primeira esposa, mas também de serva; de mulher valorizada e reconhecida, mas também de submissa e subserviente a um marido em contexto poligâmico e à sogra que ao longo da narrativa se revela sua confidente e amiga.

Saindo deste para um cenário não ficcional, no relato do lobolo do moçambicano Jaime, vivenciado e narrado por Paulo Granjo, vê-se que esta valoração se dá também para o noivo. Neste caso, vale explicar antes que se trata de uma configuração conjugal situada em outra época e com nova tessitura cultural, pois Jaime e Elsa viviam juntos há 12 anos e tinham dois filhos, mas enfrentavam dificuldades conjugais modernas. O casal, juntamente com um curandeiro, seu conselheiro, chegou à conclusão de que a falta da oficialização da união através da cerimônia desagradava os espíritos dos mortos de ambas as famílias e cumprindo a tradição veriam seus problemas se dissiparem. Os dois trabalharam por dois anos juntando os recursos necessários para o acerto do dote, que foi pago em dinheiro, roupas e bebidas. Conta o antropólogo que no sul de Moçambique, o lobolo era originalmente pago em gado bovino, o que ainda acontece em raros contextos rurais ou em uniões de grande prestígio e que a monetarização do lobolo se deu, sobretudo, com a migração para as minas no Sul da África. Para ele até a motivação da ida às minas também se altera por causa da prática do lobolo, uma vez que muitos homens já migravam com a finalidade de angariar recursos em moeda para este fim. Ao descrever todo o ritual e cerimônia, o antropólogo conta que tal gesto agregou respeitabilidade para Jaime Zucula em seu bairro e que isto era comum na região.

Em termos abstractos, um homem que realiza um lobolo torna-se sênior dentro de sua geração. Esse estatuto e a razão que lhe subjaz arrastam consigo, no entanto, uma efectiva alteração de atitudes por parte dos amigos e familiares inseridos no mesmo escalão geracional. O homem que lobola torna-se antes de mais, um exemplo a seguir. A imitação da sua atitude

é tão frequente que a cerimônia é popularmente apresentada como um fenômeno epidêmico, dizendo-se mesmo que a cada lobolo, se seguirão outros três, em cada um dos pontos restantes cardeais do bairro. [...] Diz-se também, de forma mais prosaica, que quando um homem lobola os seus amigos se sentem obrigados a imitá-lo ‘para não serem menos que ele’. (GRANJO, 2004, p. 16).

Granja (2004) menciona ainda que a mulher lobolada torna-se igualmente um “exemplo invejado” e além da respeitabilidade que lhe é imputada, adquire o completo estatuto de adulta, algo que para as mulheres de Moçambique não se atinge com a maternidade. Assim como acontece uma tendência à imitação com os homens, as mulheres próximas da noiva como irmãs, primas e amigas começam a pressionar seus respectivos pretendentes para ter também sua cerimônia. Outra mudança se dá no seio do núcleo familiar, pois uma mulher lobolada deve ser sempre convocada para reuniões familiares quando houver questões referentes às demais pertencentes à família ou ao grupo de mulheres daquele núcleo. Também não se pode chamar esta mulher gritando, ou seja, a respeitabilidade perpassa tanto sua imagem junto à sociedade quanto às situações menores do cotidiano. Deste modo, ratifica-se a assertiva do etnólogo quando pontua que todo um processo de espera por tempo e reconhecimento para que uma moça seja tratada como madura e respeitável torna-se subjacente, pois “a mulher lobolada adquire desde logo essa dignidade, por mais jovem que seja.” (GRANJO, 2004, p. 17).

Vale mencionar ainda que tal prestígio e valoração ocorrem não apenas no seio da família, e entre amigos e vizinhos, mas perpassa o mundo dos mortos com a satisfação dos espíritos dos

antepassados tanto do noivo como da noiva que passam a olhar, socorrer e mesmo isentar de sua vergonha e desagrado.

O lobolo como garantia de legitimidade de parentesco e descendência

Dentre a polissemia dessa instituição, destaca-se não apenas a garantia da continuidade da linhagem familiar, mas o direito sobre a prole. São regras patrilineares de descendência estabelecidas e respeitadas em sociedades onde é vigente a instituição. A historiadora Fabiane Furquim (2019) descreve essa lógica em seu artigo “A permanência do lobolo e a organização social no sul de Moçambique”:

O gado acaba por trazer mais pessoas para a família, e conseqüentemente, mais braços para o trabalho, visto que as mulheres que se inserem na família através do lobolo geram filhos e, em uma sociedade patrilinear como o sul de Moçambique, os filhos acabam por “pertencer” à família do pai. Uma criança, na qual o lobolo da mãe não foi pago, não é considerada um membro integral da família. Se a mulher morre, ou se separa do marido, antes de ter um filho, o gado deve retornar para a família do noivo ou a família da noiva deve substituir a mulher por outra. No caso de um divórcio já com filhos, a família da noiva não pode reclamar o filho, por exemplo.

No entanto, vale olhar para tal questão para além de uma relação de troca de recursos e bens com intento utilitarista e considerar o que Mauss (2003) problematizou em “Ensaio sobre a dádiva”. Para ele não se trata de interesses de um ou dois indivíduos,

mas de coletividades que trocam, doam-se e contratam, formando através de ritos, amabilidades, trocas, um novo círculo firmado entre as famílias do noivo e da noiva. O direito sobre os filhos tem o sentido de pertença e não de posse.

Na ficção, Sarnau passa a amargar a solidão após o nascimento de suas duas filhas, quando o então rei Zucula passa a se dedicar inteiramente a suas outras esposas, dentre elas sua preferida, Pathi, a quinta esposa. Em um passeio solitário e matutino, Sarnau reencontra Mwando e passa a reviver este amor do passado. Os encontros resultam em uma nova gravidez e desta vez, um menino, o que tanto se esperava na família Zucula. A felicidade reina com a chegada da criança sem que soubessem que o garoto não era, de fato, filho do rei.

Decidida a acabar o caso extraconjugal, Sarnau sai como em outras vezes, ao encontro de Mwando, mas desta vez é seguida por Phati, que se tornara preterida do rei que após chegada do herdeiro só tinha olhos para sua primeira esposa. Ao ser delatada, num ato de desespero, Sarnau foge com seu amante e os diálogos que se seguem esclarece que mesmo sendo descoberta a verdadeira paternidade do menino, ela ou Mwando não poderiam ficar com ele. Não se revela o destino desses filhos, pois Sarnau segue sozinha vivendo uma triste e dura realidade para ressarcir seu “ex marido” e assim livrar-se da morte, e sobretudo, não acabar causando o fim de vários casamentos de sua família que só se realizaram graças as vacas provenientes de seu lobolo. Se assim não procedesse, o rei, marido por ela abandonado, tinha o direito de requerer da família as 36 vacas pagas pela noiva.

Já no relato etnográfico, a questão é pontuada por outro prisma, já que se trata de um contexto com práticas e motivações

modernas, mas também fica evidente a necessidade do lobolo para garantia e legitimidade da filiação. Nesse sentido, o que primeiro se percebe na descrição de Granjo (2004) é que dentre os valores estabelecidos para lobolar sua já companheira, consta a quantia de 500 meticais (17 euros) de multa por cada filho anteriormente concebido, ou seja, a concepção da prole deveria ocorrer somente após o lobolo.

Segundo, em tópico específico sobre descendência e direitos, o antropólogo explana sobre a condição do pai e madrasta de Elsa presentes na cerimônia, pois ele não tinha nenhum direito sobre esta família, inclusive o de paternidade da noiva, uma vez que também não havia lobolado a mãe de Elsa. O que fez estarem presentes e até receberem parte do lobolo, foi a crença dos noivos de que os espíritos dos antepassados do pai da noiva estavam insatisfeitos pelo descumprimento dos deveres matrimoniais de seu descendente e isso teria incorrido na perda dos seus filhos pela família, e compartilhando parte com este genitor, tal questão seria resolvida.

Um terceiro ponto é elencado com a explicação sobre o motivo pelo qual o filho mais velho de Jaime participa da *kuphalha* (Ritual que deve ser realizado antes do nascer do sol. Trata-se de uma invocação e conversa com os espíritos dos antepassados da linhagem presente e visa comunicar ou pedir proteção para alguma situação ou evento. Neste caso, para o lobolo) e ostenta o nome “De Wilde”, o mesmo pelo qual também é conhecido o pai. Para Granjo (2004) isso não seria possível, pois de acordo com as regras tradicionais, o garoto não seria de fato, um Zucula por não ser fruto de uma união ritualizada pelo lobolo e, portanto, não estaria em acordo com os preceitos de descendência e transmissão de nome,

tampouco poderia participar de um rito tão importante na condição do mais novo dos Zucula. No entanto, neste caso específico, o garoto e Jaime estavam “inseridos até onde é mantida a memória familiar, na linha directa de filhos mais velhos de filhos mais velhos de uma importante linhagem familiar”. (GRANJO, 2004, p. 14). Assim, o consenso social aconteceu por uma exceção advinda de uma rara posição social da qual gozava o bisavô, o avô e por tradição, o pai de Jaime. Eram ainda três homens individualmente prestigiados no bairro Xipamanine, o próprio Jaime, nas palavras de Granjo (2004, p.15) “tem no seu historial acções respeitadas, e para um observador exterior, ditadas por um sentimento de respeitabilidade pessoal para com a comunidade”.

Tal especificidade revela que em meio à permanência e rigidez das regras sobre descendência e transmissão do nome há, por outro lado, nas relações modernas, espaço social para exceções. São “torneamentos das normas que tornam-se possíveis e aceites quando ao prestígio de uma linhagem se junta o dos indivíduos que, nela, ocupam posições centrais” como mencionara Granjo (2004, p.15).

A importância dos antepassados para o ato de lobolar

O *kuphalha* é um ritual que, como mencionado aqui, tem os mortos como figuras mais importantes, mas não é apenas neste momento que se apresenta a relevância dos espíritos dos antepassados. Pelo contrário, esses são evocados, homenageados, atendidos sempre que há um evento ou situação que envolva as decisões dos vivos.

Furquim (2019) explica que doenças, infortúnios e até mortes são apreendidos como resultado da ira de antepassados, por vezes ocasionados pela falta de *lobolo* ou por uma cerimônia na qual um parente fora negligenciado. A historiadora cita Brigitte Bagnol que também explica que para este povo nunca é tarde para realizar um *lobolo* e assim apaziguar os mortos.

Existe nessa sociedade uma centralidade nas relações entre os vivos e os mortos, principalmente quando se trata de assuntos matrimoniais (alianças), que providenciam a saúde e felicidade do casal (vida e morte). A mãe da mulher do segundo caso aponta que oço muitas mulheres dizer que não estão felizes pela falta de *lovololo* [...] Por que fazemos o *lovololo*? É para que os antepassados não sintam a falta devido à saída da filha [...] Muitas vezes, se uma mulher sai sem ser *lovolada*, ela pode ficar doente e não ficar grávida. (BAGNOL apud FURQUIM, 2019, 13).

Quando Sarnau é abandonada ainda na adolescência por Mwando e se vê desesperada por pensar estar grávida, se atira ao mar, mas é resgatada por um pescador e ao acordar está em companhia de sua mãe, uma curandeira e outras pessoas. O diálogo que se segue mostra o quanto os mortos têm poder de influencia de forma positiva ou negativa sobre a vida dos vivos.

A curandeira ajoelhada, farejava o meu corpo de ponta a ponta, varrendo suavemente os maus espíritos com a pelugem macia do rabo da hiena.

- Que aconteceu? Onde estou?

-Ias-te afogando e um pescador a salvou, os bons espíritos protegem-te, benditos sejam todos os defuntos.

Sim os defuntos rejeitaram-me, ainda não é chegada minha hora, nunca mais serei fantasma. (CHIZIANE, 2003, p.33).

Nota-se que os espíritos podem se irar, mas também podem salvar, proteger, guiar. Até porque sua ira se faz a partir da lógica da honra, da justiça e do respeito. Não lobolar afeta toda a coletividade, ou seja, um membro, a mulher, e todos os filhos por ela gerados deixam de pertencer à família.

Por esta e outras crenças, curandeiros e feiticeiros são figuras centrais no cotidiano desses sujeitos e assim como a protagonista do romance, os personagens da vida real, Jaime e Elsa também buscaram um curandeiro para consultar sobre os problemas conjugais que enfrentavam e acabam por decidir realizar o *lobolo* para pagar uma dívida com os mortos de ambas as famílias. Somente assim apaziguariam os espíritos de seus antepassados e teriam novamente harmonia em seu lar e para as futuras gerações do grupo familiar, assim como legitimariam o herdeiro e se livrariam de serem responsabilizados por futuras famílias que porventura viessem a enfrentar acontecimentos indesejáveis através da união dos seus filhos,. Tal centralidade é demonstrada ainda por ocasião do *kuphalha*, ritual que antecede a cerimônia. Neste momento o tio paterno da noiva pediu, antes de tudo, desculpas aos antepassados pela demora na realização do lobolo.

Vale mencionar que o antropólogo, ao final de seu relato, conta que, de fato, o casal vivenciou tempo de paz após o casamento, o que ratifica não a crença - pois essa é sim tradição - mas evidencia como certa flexibilidade das práticas faz com que elas permaneçam no tempo, como bem sintetizou Granjo (2004, p. 18):

Juntando em si a legitimação conjugal, o controle da descendência, a dignificação das partes envolvidas e a domesticação do aleatório através da acção de antepassados, por um lado, e tendo por outro, o espaço e capacidade de se assumir (através das representações que lhe estão associadas), como instrumento para superação de problemas inovadores, o lobolo não encontra no seu contexto sócio-cultural qualquer outro rival à altura.

A prática, como chama alguns, ou a instituição, como descreve a maioria dos pesquisadores, apresenta sim diversas configurações, mas nem por isso perde o cerne de sua força. Pelo contrário: é na resignificação que em grande parte opera sua capacidade de permanência.

Considerações Finais

Falar sobre lobolo pressupõe revisitar sua origem como instituição, apreender as nuances simbólicas, e entender as motivações de mudanças que fazem dela tradição perene para além das ressignificações. Vale ratificar que são ressignificações que se efetivam de forma não eventual, mas sim firmadas em ritos e crenças totalmente forjadas histórica e socialmente.

Na observação aqui delineada entre uma obra ficcional: “Balada de amor ao vento” e um relato etnográfico: “O lobolo do meu amigo Jaime”, percebe-se a priori, a distância temporal dos acontecimentos. O contexto no qual vive a heroína Sarnau retrata a instituição em sua forma mais tradicional enquanto o casal da vida real Jaime e Elsa encontra-se em um tempo de relações conjugais modernas. No entanto, questões como respeitabilidade

e valoração dos sujeitos envolvidos, legitimidade de parentesco e descendência, honra aos mortos (antepassados), e, sobretudo, a noção de coletividade não apenas permanecem, mas irrompem em novas tessituras mostrando que desde a forma clássica do pagamento com gado às novas experiências nas quais o casal se une em trabalho para juntos pagarem o lobolo, são as próprias transformações que sustentam a permanência da tradição.

É prudente olhar para esta instituição para além da concepção de prática arcaica e sim buscar apreender o que a faz permanecer. Deste modo, tal análise não se apresenta como acabada ou completa nesse intento, mas se fez no sentido de elencar o que se mostra mais evidente como ritos permanentes e como se efetiva a resignificação de alguns dos elementos que compõem o lobolo.

Referências

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. 2 ed. Lisboa: editora caminho, 2003.

FURQUIM, Fabiane Miriam. **A permanência do lobolo e a organização social no sul de Moçambique**. Revista Cantareira, Dossiê Áfricas Ed 25. 2016. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2017/05/e25a01.pdf>. Acesso: 02 de fevereiro de 2019.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna. In: FELMAN-BIANCO, Bela. (Org.). **Antropologia das sociedades complexas: métodos**. São Paulo: Global, 1987.

GRANJO, Paulo. **O lobolo do meu amigo Jaime**. Lisboa: Travessias, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/3579241/O_lobolo_do_meu_amigo_Jaime_um_velho_idioma_para_novas_viv%C3%AAncias_conjugaais. Acesso: 07 de fevereiro de 2019.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva - Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM REGINA ANASTÁCIA

Ma. Francielle Suenia da Silva (UFPB)

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Deplagne Calado (UFPB)

Considerando a literatura negro-brasileira de autoria feminina e a diversidade das personagens negras nas obras, o objetivo deste trabalho é analisar a representação da mulher negra no conto “Regina Anastácia”, de Conceição Evaristo, tendo como foco principal as personagens Regina Anastácia e Saíba. O conto em estudo faz parte da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que teve sua segunda edição publicada em 2016, pela Editora Malê. Entendemos que a mudança na representação engrandece a literatura negra produzida no Brasil, uma vez que esses escritos atuam, muitas vezes, de forma política em defesa do povo negro e direcionadas à sua valorização social em detrimento ao racismo e sexismo. Torna-se relevante a análise do conto mencionado por mostrar duas mulheres que encontram em um momento de conflito possibilidades de resistência. Desenvolveremos nosso estudo a partir do que chamaremos linhagem oposicional, com base no que a feminista negra estadunidense bell hooks (2017) apresenta no texto “O olhar oposicional: espectadoras negras”.

Os espaços de resistência

A chegada dos europeus às terras caribenhas, em 1492, deu início não só ao processo de colonização e exploração do chamado Novo Mundo, como também à ideologia da modernidade/colonialidade. Apesar de parecerem sinônimos, colonização e colonialidade se diferem quando pensamos acerca do modo de operação e das consequências de cada um: enquanto colonialismo pode ser entendido como a constituição de colônias com fins de exploração econômica, colonialidade “pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 35-36). Ou seja, a colonialidade, enquanto parte constitutiva e obscura da modernidade iniciada no fim do século XV, engloba todos os mecanismos de opressão, violência e subordinação aos quais os corpos colonizados foram expostos e, por serem ideológicos, são mantidos ainda hoje em diversas formas, a exemplo da ideia de superioridade racial, de sexo, gênero, saber epistemológico, cultural, econômico, social e religioso.

A proposta decolonial é uma das possibilidades de enfrentamento à modernidade/colonialidade por buscar reescrever, ressignificar, refazer, reumanizar os oprimidos transformando-os em agentes de resistência, bem como valorizar saberes e culturas excluídas, pois uma pedagogia decolonial

convoca os conhecimentos subordinados pela colonialidade do poder e do saber, dialoga com as experiências críticas e políticas que se conectam com as ações transformadoras dos movimentos sociais, é

enraizada nas lutas e práxis dos colonizados e é pensada com e a partir das condições dos colonizados pela modernidade ocidental (WALSH, 2016, p. 5)

Com isso, entendemos que o pensamento decolonial impulsiona os povos afetados pela modernidade/colonialidade a uma ação que viabiliza artifícios para luta contra as marcas da colonialidade em diversos âmbitos de atuação.

No Brasil, o racismo, o sexismo, a pobreza, entre outros, são feridas não cicatrizadas provocadas pela modernidade/colonialidade. Tais formas de opressão atingem, majoritariamente, as mulheres negras, que se encontram na base da pirâmide social. Com isso, entendemos que as categorias de gênero, raça e classe se inter cruzam funcionando como mecanismos não-hierárquicos de opressão. Apesar das dificuldades vividas, as mulheres negras buscam superar as adversidades econômicas, sociais, de raça e de gênero por meio de políticas de resistência, reafirmando sua existência e diversidade, apoiando e criando estruturas antirracistas e antissexistas, com o intuito de valorizar os sujeitos e conquistar os mais variados espaços. A produção intelectual de mulheres negras – dentro e fora da academia e nos mais diferentes meios de fomento do saber – constitui-se como uma forma de ultrapassar barreiras, transgredir e transformar discursos e atitudes. A intelectual negra não só defende ideias, mas também tem em si uma atitude transformadora que motiva e inspira outras mulheres negras a fazerem parte da resistência.

A literatura negra de autoria feminina é uma forma de resistência e um registro escrito da intelectualidade das mulheres negras; é o uso das palavras, da linguagem escrita como meio

viabilizador tanto do entendimento da subjetividade como marca de uma resistência do coletivo, pois

apropriar-se de sua história e da sua cultura, reescrevê-la segundo a sua vivência, numa linguagem que passa a ser libertadora, é o grande desafio para o escritor afro-brasileiro. Ele escreve, se comunica através de um sistema linguístico que veio aprisioná-lo também, enquanto código representativo de uma realização linguística da cultura hegemônica (EVARISTO, 2010, p. 136-137).

Ao pensarmos na literatura negra de autoria feminina, vemos como as condições de gênero e raça são abordadas juntamente com a questão social na representação das personagens. Nesses escritos, é possível perceber pontos de resistência, descrições de um modo de ver o mundo a partir do prisma de uma mulher negra por meio dos mecanismos próprios à linguagem literária. Ressignificar o uso da linguagem com o objetivo de inserir marcas da trajetória do corpo negro é uma forma de resistir e reescrever a história e cultura de um povo. É sair da condição de objeto de estudos para autor/a; é falar sobre si para todos/as; é não precisar de um/a mediador/a, e sim falar diretamente para o seu público. Ao agir assim, a literatura negra de autoria feminina faz uso de uma pedagogia decolonial que modifica o social e inscreve na historiografia uma nova forma de contar os feitos, as conquistas, as histórias.

Ao falarmos de gênero, raça e classe voltamo-nos à teoria da interseccionalidade. As categorias de gênero, “As diferenças raciais e étnicas e sua estreita ligação com questões de classe social (como saúde, moradia, oportunidade de trabalho, etc.) ganharam um espaço cada vez maior nas discussões teóricas e na prática

política do feminismo” (FUNCK, 2006, p. 284), principalmente, no feminismo negro, pois as feministas negras entendem que as mulheres negras são vítimas do cruzamento dessas três formas de opressão. Como aponta Carla Akotirene,

a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 19)

Isso mostra que tanto na epistemologia feminista negra interseccional quanto nos textos produzidos por mulheres negras, não há soberania de gênero, raça ou classe, uma vez que uma condição não exclui a outra, mas, sim, ajuda a entender a complexidade das situações retratadas nas obras e na sociedade, bem como entender as formas de opressão e organizar sistemas de resistência.

A literatura negro-brasileira de autoria feminina vem modificando os cenários de exclusão e silenciamento ao quais esse grupo foi submetido, pois o ato de escrever a partir das experiências de vida, de aprendizados, do que era lido, ouvido, falado e até silenciado – tanto por si quanto por terceiros – confere aos escritos um caráter de resistência coletiva. É a possibilidade de fazer com que sejam dados o direito à voz e à escrita à mulher negra, tendo em vista os séculos em que suas produções eram quase nulas e as representações se restringiam ao corpo sexualizado, falta de intelecto, serviços domésticos, entre outros, uma vez que a literatura brasileira era majoritariamente feita por homens brancos. Isso faz com que as autoras e toda a comunidade conquistem espaços e novas formas de serem vistas, ouvidas e lidas, uma vez que)

Os textos dessas escritoras afrodescendentes revelam vários contornos de uma face-mulher ocultada, e a visibilidade dos rostos-vida é desenhada nas falas da existência. Ao assumir sua voz-mulher, as escritoras afro-brasileiras ampliam o significado da escrita feminina brasileira, revelando uma identidade-mulher que não é mais o “outro” dos discursos. Afirmam uma identidade-mulher-negra que revela que sempre esteve lá, no “lugar do silêncio”, dentro do outro silêncio-mulher-branca, na singularidade e na subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil, que, em seus vários aspectos, é contemplada pela criação dos textos literários, enfocando os mais diferentes aspectos, expondo a complexidade que reveste o ser Mulher na sociedade brasileira (ALVES, 2010, p. 186).

Tal mudança na representação da negra brasileira desencadeou reflexões e ativismos acerca do espaço ocupado por esse grupo na literatura. De acordo com o estudioso Eduardo de Assis Duarte, na literatura negro-brasileira de autoria feminina

encontramos o redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeito. Nessas autoras, o ponto de vista interno à mulher afrodescendente põe em cena o lado feminino da exclusão (DUARTE, p. 16).

Um exemplo desse ponto de vista interno pode ser percebido na produção literária de Conceição Evaristo, que tanto na poesia quanto na prosa fala sobre as vivências do povo negro, principalmente, das mulheres as quais ocupam a posição de protagonistas e mostram os dilemas, as condições de vida, o lado afetivo, a

maternidade, o corpo, a cultura e tradição negra como forma de resistência e de enfrentamento às situações cotidianas que insistem em marginalizar a comunidade.

Em entrevista dada à Carta Capital, em maio de 2017, Conceição Evaristo aponta um fator que distingue as escritoras negras das escritoras brancas: para as mulheres brancas o ato de escrever é político; para as mulheres negras, não só o ato de escrever como também o de publicar constitui-se como tal (RIBEIRO, 2017a). O mercado editorial, representados pelas grandes editoras, Escritoras e escritores negros lançam suas obras por editoras especializadas na editoração e publicação de literatura negra ou em coletâneas como os *Cadernos Negros*, mas não sem dificuldades, uma vez que a questão financeira – de editoras e escritores – também constitui-se como fator relevante nessa ocasião. Como apresenta Sueli Carneiro,

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese de bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas de reivindicações do movimento negro (CARNEIRO, 2019, p. 315).

Apesar das barreiras existentes e excludentes, as autoras da literatura negro-brasileira manifestam-se literária e politicamente, pois os olhares, as vozes, os escritos devem ser contemplados por todos/as, principalmente, por nossos

pares – mulheres negras e homens negros – e aqueles/aquelas que se interessam em construir uma sociedade mais justa e humana, a fim de equiparar os direitos dos cidadãos.

Linhagem oposicional

No texto “O olhar oposicional: espectadoras negras”, bell hooks (2017) apresenta o cinema como produção artística de massa capaz de incitar a percepção crítica das mulheres negras, pois olhar criticamente para as construções e representações, observando a presença ou não de estigmas e estereótipos, proporciona um confronto, uma análise daquela produção que pode gerar uma resistência. A pensadora postula que

Devido ao contexto da exploração de classe e da dominação racial e sexista, tem sido apenas por meio da resistência, da luta, da leitura e de olhar “contra a corrente” que as mulheres negras têm conseguido valorizar o nosso processo de olhar suficientemente para poder, publicamente, dar nome a esse olhar (HOOKS, 2017, p. 500)

Nesse sentido, podemos acrescentar também o falar, o escrever como formas oposicionais de resistência das mulheres negras. Esses e outros elementos nos ajudam a questionar, interrogar, desconfiar, expressar uma ideia, uma análise, uma opinião em nome de um coletivo. Por isso, tanto uma nova representação quanto a recepção de obras artísticas por mulheres negras são importantes para o fortalecimento do grupo.

De acordo com a filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, lugar de fala é o lugar social que permite com que uma pessoa

discuta acerca de determinados fatos. Ainda de acordo com a pensadora,

o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder (RIBEIRO, 2017b, p. 69-70)

Ao entendermos isso, percebemos que o lugar de fala é algo presente nas obras de Conceição Evaristo. Este fato se dá pela propriedade com que a autora pode criar suas histórias, tendo em vista o papel social que representa e o poder de fala que conquistou. Em entrevista, Evaristo diz que “a fala força a máscara” (RIBEIRO, 2017a), daí a importância de não se calar, mesmo em frente aos desafios diários. Dessa forma, a escritora em questão

Revela-se uma mulher consciente de seu papel na sociedade, preocupada com as questões sociais e engajada na defesa dos direitos humanos, independentemente de diferenças étnicas, culturais e/ou de classes. Conceição Evaristo estende sua luta pela possibilidade de falar do outro à possibilidade de dar ao outro oportunidade de falar para que ele possa se manifestar e expressar suas ideias. Os problemas das minorias, especialmente aqueles enfrentados pela mulher negra, oprimida e explorada sexualmente, a luta pela visibilidade das afro-brasileiras, tanto as escritoras como outras mulheres envolvidas em ocupações diversas, são expressos vigorosamente, com

metáforas e imagens bastante sugestivas (CAMPOS, 2010, p. 272).

Ao unir seu olhar e sua escrita oposicional ao lugar de fala de mulher negra, Conceição Evaristo escreve sobre vidas que merecem atenção e respeito; sobre mudanças nas estruturas sociais; sobre pessoas que moram em favelas; sobre as tradições; enfim, mulheres negras que lutam por um lugar melhor para si e para os demais. Pois, como afirma bell hooks, as mulheres negras, ao desenvolverem um olhar oposicional, “contestam, resistem, revisam, interrogam e inventam em níveis múltiplos” (HOOKS, 2017, p. 504).

É a partir da ideia do olhar, do falar e do escrever oposicional que pensamos na criação de uma linhagem oposicional. Enquanto há uma descendência mantenedora dos padrões ricos, de gênero e sociais estabelecidos pela modernidade, há outra que surge para se opor aos padrões hegemônicos. Essa linhagem oposicional tem sua força pautada na reescrita, no refazer, no transformar a si e a todos que compartilham da mesma estrutura social, pois torna-se resistência às formas de opressão. Por ser amparada por uma perspectiva decolonial, a linhagem oposicional se manifesta nos pensamentos e atitudes, convocando os pares a participarem como agentes de transformação. É uma luta contra o cisheteropatriarcado branco e “detentor” de riquezas. O que encontramos nas obras de Conceição Evaristo, de forma particular no conto Regina Anastácia, é um exemplo de linhagem oposicional, no qual mãe e filha elaboram formas de resistência que geram uma mudança social frente às situações de opressão.

Como dito anteriormente, o texto em análise faz parte do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Malê, 2016). A obra

apresenta uma particularidade por entrelaçar os discursos que compõem as vozes narrativas dos textos. Desde o prólogo, a narradora – que colheu as histórias e as escreveu – deixa claro que, antes de mais nada, ouviu todas as mulheres por gostar da atividade: “Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta” (EVARISTO, 2016, p. 7). É desse dar espaço para as outras mulheres contarem suas histórias que Conceição Evaristo compõe a coletividade: as outras vozes-mulheres encontram na narradora-ouvinte uma semelhante que compreende as vivências das narradoras-personagens, pois, como afirma Fialho (2018, p. 191), “a relação entre a narradora e suas interlocutoras encontra-se marcada pela identificação afetiva, mas também pela identidade: são mulheres negras que relatam suas vivências.” Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo nos traz temáticas de insubmissão, transgressão, mudanças de papéis sociais, as mais diversas formas de violência, traumas, desejos de mulheres negras de idades variadas que encontraram nos ouvidos da narradora-ouvinte um espaço de acolhimento. Juntas, essas mulheres tecem histórias que não se encerram a cada conto, mas, sim continuam em outros textos pela similaridade de vida entre elas.

O conto “Regina Anastácia” é uma celebração da força feminina, apresentando um tom de alegria e superação das adversidades. Assim como nos outros textos que compõem a obra, Regina Anastácia não é apenas a personagem central da história, como também narradora da sua própria vida. Na literatura negro-brasileira de autoria feminina, ser tanto o *eu* protagonista como *eu* narrador é um fator importante, uma vez que a mulher negra deixa de ser objeto de observação para ser o agente da ação e divulgador

dela. Assumir essa dupla função promove o pleno protagonismo da história, garantindo seu local de fala, tão renegado ao longo dos anos em decorrência ao regime escravocrata. Se, no passado, era posto uma máscara de flandres vedando a fala e limitando o olhar, no conto de Conceição Evaristo, a mulher negra é livre para verbalizar sua vida e olhar para todas as direções. Não há limites que a impeçam de avançar.

Regina Anastácia é uma narradora-personagem de características marcantes, com extrema força interior, uma rainha que ajuda a abrir espaço para outras mulheres. Nela se encontram diversas personalidades negras, tanto do Brasil quanto de outros países, que souberam contar e cantar as histórias das mulheres negras que construíram espaços de resistência, como podemos perceber no seguinte trecho apresentado pela narradora-ouvinte:

Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha de Gantois, Mãe Meninazinha d'Oxum, as rainhas de congadas, realezas que descobri, na minha infância, em Minas, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Lia de Itamaracá, Léa Garcia, Ruth de Souza, a senhora Laurinha Natividade, a professora Efigênia Carlos, Dona Iraci Graciano Fidélis, Toni Morrisson, Nina Simone... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias (EVARISTO, 2016, p. 127).

São mulheres que, com luta, conseguiram se estabelecer nos setores de trabalho que gostariam de exercer. Elas são sobreviventes e protagonistas de suas histórias e, assim como Regina

Anastácia, essas mulheres são rainhas. Dessa forma, é reforçado no último conto da obra uma das principais marcas da escrita evaristiana: o entrelaçamento de vozes e histórias de mulheres negras que conseguiram, com empenho, contar suas narrativas. A máscara – que cala – impede a nossa existência e resistência. O ato de falar é representativo para nós, negros, por isso a necessidade de divulgar e valorizar a cultura negra por meio da literatura, uma vez que contribui para que novas representações surjam e outras vozes sejam ouvidas e ideias proliferadas. Essas vozes que falam por um conjunto representam o presente e trazem sons da nossa resistência.

Há, no conto, uma valorização da resistência que Regina e sua mãe, Saíba, representam ao se colocarem como oposição ao poder imposto pela família D’Antanho. Regina Anastácia, Saíba e sua família moravam na cidade de Rios Fundos. Lá, uma família rica comandava todos os estabelecimentos comerciais, as terras, escolas e igreja: a linhagem Duque D’Antanho. Por esse motivo, praticamente todos os trabalhadores da cidade serviam à família que mandava e desmandava na cidade fechada – local onde residiam; os demais moradores, que eram tanto os empregados dos D’Antanho quanto os desempregados, moravam na cidade aberta.

Assim que a família de Regina Anastácia chegou à cidade, foi oferecido à sua mãe uma vaga para trabalhar na cozinha da padaria dos Antanho:

E, para minha mãe, famosa pelos seus doces e pães, foi oferecida uma vaga na cozinha da maior padaria dos Antanhos. Ela não quis, para a surpresa de nossa família. Meu pai achou que ela devia aceitar e ponderou que dificilmente as pessoas iam deixar de comprar pães e doces na padaria dos patrões, para vir

comprar em nossa casa, como acontecia no lugarejo em que anteriormente morávamos. Minha mãe nem se assustou. (EVARISTO, 2016, p. 131).

Neste ponto, temos um ponto de transgressão, logo, oposicional, feito por Saíba, que, por suas atitudes, pode ser descrita como uma mulher forte, determinada, que não se deixa intimidar frente às situações de preconceito racial e social, mostrando-se, dessa forma, como importante personagem para a mudança dos paradigmas naquela cidade. A atitude de não se curvar aos Antanho, aos brancos, servindo-os como os seus antepassados foram obrigados a fazer, constitui-se como uma forma de resistência de Saíba em relação ao opressor. Esse exemplo de força e insubmissão justifica a linhagem a qual Regina Anastácia faz parte, bem como os nomes que sua presença evoca, como está no início do conto e foi mencionado anteriormente. Nossa protagonista faz parte de uma linhagem de resistência.

O matriarcado – força importante para o desenvolvimento de uma linhagem oposicional – pode ser observado nos posicionamentos de Saíba, configurando-se como mais uma linguagem de resistência, uma vez que

Nas camadas mais baixas da população, cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico onde gira a família. Essa família, grosso modo, não obedece aos padrões patriarcais, muito menos aos padrões modernos de constituição nuclear. São da família todos aqueles (filhos, maridos, parentes) que vivem as dificuldades da extrema pobreza (NASCIMENTO, 2019, p. 267).

Isso se torna mais evidente quando o namoro de Regina e Jorge D'Antanho, filho do duque, se solidifica. Ao descobrirem o fato, a família D'Antanho excluiu o jovem do testamento e demitiu todos os parentes de Regina que trabalhavam em algum estabelecimento da cidade. Quando a venda de doces de Saíba e Regina se solidifica e elas conseguem manter uma clientela, a ideia de linhagem oposicional se confirma, pois mãe e filha estavam promovendo, juntas, uma mudança na estrutura socioeconômica da cidade. A marca de linhagem se apresenta, também, no letreiro da pequena venda da família: “Um ano depois, na parte de cima da porta da tendinha toda pintada de amarelo, aparecia escrito: ‘Saíba e Anastácia’ e, no meio da porta, uma frase completava os nomes escritos em cima: ‘a arte própria de alimentar através do tempo’” (EVARISTO, 2016, p. 135). A partir das atitudes – as de opressão e de sobrevivência –, houve mudanças na vida de todos de Rios Fundos, pois, aos poucos, com a iniciativa de Saíba e de sua família, as pessoas da cidade aberta passaram a trabalhar para outras pessoas, o que fez com que o poderio dos D'Antanho diminuísse e os moradores conseguissem se firmar financeiramente de outro modo.

O fato de Regina Anastácia ter se apaixonado e casado com um branco não significa a rendição da mulher negra, mas, sim, o poder de escolha, pois ela não foi forçada a se comprometer, não via nele uma espécie de salvador tampouco mostrou submissão. Beatriz Nascimento pontua que “Ao rejeitar a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduz o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo, assim, assumir uma postura crítica, intermediando sua própria história e seu ethos” (NASCIMENTO,

2019, p. 268). Essa é a atitude da protagonista ao mostrar que o corpo da mulher negra não é objeto para satisfação sexual do homem, seja ele branco ou negro, nem deve ser castigado, violado ou retido. Regina Anastácia confirma o que as outras mulheres negras, que vieram antes dela, já diziam: há outro caminho. A estética do conto de Evaristo confirma o que diz hooks, quando a autora afirma que “analisando e olhando em retrospectiva, as mulheres negras envolvem-se num processo no qual vemos a história como contra-memória, utilizando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS, 2017, p. 508).

É possível fazer um paralelo entre Saíba e Regina Anastácia com duas mulheres negras de séculos passados: as negras escravizadas Delmira e sua filha Anastácia. A história conta que Anastácia nasceu no interior de Minas Gerais. Linda, negra e de olhos azuis, despertava o interesse dos homens brancos e a inveja das senhoras. Porém, ela nunca permitiu ser tocada por homem algum, o que fez com que fosse castigada, sendo obrigada a usar uma máscara de ferro que a impedisse de falar. Foi pela vontade de exigir o respeito pelo seu corpo e suas vontades que Anastácia viu-se impedida de falar por si e pelos demais; já Delmira teve o corpo visto como propriedade do homem branco, e, por isso foi vítima da violência. Cabe, aqui, um breve parêntese para reforçar que a miscigenação foi feita, muitas vezes, por meio do estupro, pois os corpos negros eram e ainda são os mais suscetíveis a esse tipo de violência, uma vez que eles “vêm sendo desumanizados e ultrassexualizados historicamente. Esses estereótipos racistas contribuem para a cultura da violência contra essas mulheres, que são vistas como lascivas, ‘fáceis’, indignas de respeito” (RIBEIRO, 2018, p. 117). A resistência de Anastácia vinha de sua mãe, Delmira, que, antes

de ter sido estuprada por um homem branco, havia morado na Bahia, onde ajudou outros negros a conseguirem a liberdade por meio da fuga.

Como vimos, a Anastácia do conto de Conceição Evaristo possui uma mãe que também não se rendeu: falou, recusou o emprego que lhe foi oferecido e lutou, bravamente, contra os negócios que aprisionavam as outras pessoas à família rica e branca. Saíba sabia o que deveria ser feito para modificar a situação e o fez, de modo que libertou a si e a várias outras famílias do domínio dos Antanho. Delmira e Saíba são “mães que lutam para sobreviver e garantir a segurança de sua família em uma sociedade racista e sexista” (FONTES, 2018, p. 160). As histórias delas e das Anastácias se cruzam no falar, no agir e na linhagem oposicional: as quatro não se intimidaram com a presença dos brancos e representam a luta pelas liberdades – social, econômica, afetiva, sexual.

Além de Regina Anastácia e Saíba, Conceição Evaristo apresenta a linhagem oposicional em outros textos, a exemplo do poema “Vozes-Mulheres” em que Evaristo dá voz à mulher negra em sua pluralidade de gerações, contextos e perspectivas de vida: desde a bisavó do eu lírico que veio da África na condição de escrava até a filha da voz-mulher que fala no poema. Nessa nova geração se encontra a esperança de um novo mundo, de liberdade de falar e de existir, e todas as vozes estão juntas, representado a unidade das mulheres: “A voz de minha filha/ recorre todas as nossas vozes/recolhe em si/as vozes mudas caladas/engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha/recorre em si/a fala e o ato./O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/o eco da vida-liberdade” (EVARISTO, 2008).

Evocar outras mulheres negras para fazerem parte do seu falar é algo que a escritora também fez no início do conto “Regina Anastácia” e em outros textos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*: da personagem Aramides Florença, passando por Mirtes Aparecida da Luz, Rose Dusreis até Regina Anastácia lemos/ouvimos histórias de mulheres negras que se unem à voz da narradora-ouvinte que reúne e propaga as vozes dessas mulheres, por meio da escrita. Em entrevista à Carta Capital, Conceição Evaristo diz: “a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada” (RIBEIRO, 2017a). Dessa forma, o falar se reafirma como uma atitude oposicional de existir e resistir e, ao escrever essas histórias, Evaristo une-se ao conjunto de mulheres que subvertem, contam, ressignificam e transformam o protagonismo feminino negro dentro e fora da literatura.

Reginas, Saíbas, Conceições... várias mulheres negras lutam contra as ideologias e forças hegemônicas, compondo um coletivo que se opõe aos mecanismos de opressão da modernidade, apresentando uma nova possibilidade de vida para as mulheres negras, invertendo a estrutura econômica local, reescrevendo histórias, promovendo mudanças sociais, valorizando culturas. São mulheres protagonistas da vida e da arte; que adquirem e mantêm fala, olhar, agir e linhagem oposicional ao assumirem a posição de narradoras-protagonistas das suas histórias e, assim, possibilitando a existência de tantas outras.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro; Polén, 2019.

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as). v. 1, n. 3, p. 181-189, nov. 2010 – fev. 2011. Disponível em: <<http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/article/viewFile/54/94>> Acesso em: 10 abr. 2019.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. v. 17-A, p. 6-18, dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf> Acesso em: 20 ago. 2017.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FIALHO, Elisângela Aparecida Lopes. Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário. (orgs). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018.

FONTES, Natália. Os condenados da terra: violência doméstica e maternidade em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. In: _____. (orgs). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Idea, 2018.

FUNCK, Suzana Bornéo. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

HOOKS, bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (orgs) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (orgs). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. *Carta Capital*, 13 de maio de 2017a. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaça-a-mascara-do-silencio201d/>> Acesso em: 13 abr. 2019.

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

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

WALSH, C.; OLIVEIRA, L. F.; & CANDAU, V. M. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 26 (83), 2018. Disponível em < https://www.academia.edu/37099996/Colonialidade_e_Pedagogia_Decolonial_Para_Pensar_uma_Educa%C3%A7%C3%A3o_Outra> Acessado em 14 de setembro de 2019.

CONSTRUÇÕES POLÍTICAS: RECORTES DE UM TEATRO DE MEMÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM ARÍSTIDES VARGAS

Profa. Ms. Geane da Silva Santana (UFRN/PPgEL)

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

Pretendemos neste trabalho, fomentar a partir dos estudos literários uma análise da peça, *Nuestra Señora de las Nubes*, do dramaturgo argentino Arístides Vargas. Buscando refletir sobre as questões da memória, algo que podemos observar como algo recorrente na obra do autor. Essas relações e construções memorialistas acabam por configurar expressões de um direcionamento crítico e político, revelando-nos uma conjuntura presente do teatro latino-americano contemporâneo. As várias memórias que constroem a trama da peça são reflexo da experiência real do autor e de depoimentos de pessoas que também passaram pelo mesmo processo traumático após o exílio. No entanto, gostaríamos de esclarecer que temos neste trabalho o interesse de analisar as expressões da memória na peça do dramaturgo Arístides Vargas, mas nos interessam também os diversos fazeres artísticos/políticos e suas múltiplas possibilidades de compressão.

A peça *Nuestra Señora de las Nubes* se apresenta em uma divisão em que não existe uma linearidade, em que os fatos e as lembranças retomadas pelos personagens não surgem a partir de um

enredo cronológico comum. A peça é constituída por treze cenas, em que se moldam dois momentos principais: em um primeiro momento, ocorrem os encontros e conversas dos personagens principais, os expatriados Oscar e Bruna que foram exibidos em um lugar não identificado, nem espacial, nem temporalmente e que mais se aproxima da formulação de não lugar de Marc Augé. Isso nos levou a imaginar um local como uma rodoviária ou uma praça com bancos, em que os personagens sempre se encontram com malas, o que nos encaminha para a ideia de que eles estejam chegando ou partindo de algum lugar em uma constante repetição.

Outro momento que também é significativo dentro da peça é construído a partir da apresentação das várias memórias apresentadas por Oscar e Bruna em seus encontros, ou seja, há na história dois momentos para representar essas memórias do exílio: um é quando os personagens conversam sobre essas experiências e o outro é quando ocorre a encenação dessa memória, quando surgem outros personagens que adentram o enredo. Essas cenas, na construção da peça, vão se revezando sucessivamente dentro da narrativa, enquanto surgem Oscar e Bruna conversando e, logo em seguida, surge a memória de alguma lembrança sendo narrada em um *flashback* e assim eles vão retomando e construindo para o expectador o imaginário do país de *Nuestra Señora de Las nubes*.

A ideia de realizar esse intercâmbio, de saberes com um autor argentino, que produz seu teatro no equador, mas que abarca um trabalho memorialista é algo de significativa importância. Utilizar perspectivas influenciadas pelo período ditatorial e que dialoga com a realidade de vários países latinos cria uma unidade discursiva para o trabalho do autor argentino. O seu teatro absorve a cultura de vários países do continente, e talvez seja este, também, um dos

motivos de suas peças serem bastante adaptadas e revisitadas por outros grupos de vários lugares na América Latina. As construções de teatralidade na obra de Arístides Vargas contribuem para a reflexão sobre o contexto político/artístico latino-americano.

Construções Políticas ditatoriais na América Latina

A América Latina é o principal influenciador para o enredo da peça de Arístides Vargas, pois este se baseia na ditadura argentina para compor sua história. Entende-se que as ditaduras que ocorreram no continente latino-americano nos meados do século XX marcaram toda uma geração.

Sendo assim, gradativamente, Paraguai (1954), Brasil (1964), Uruguai (1971), Chile (1973) e Argentina (1976), todos esses países passaram por processos ditatoriais em seus territórios. Os governos legítimos e legais foram depostos, sendo acusados de irresponsáveis e incapazes de governar. E nesse ínterim, os novos governos montados por militares, mas não compostos exclusivamente por eles, se apresentavam como a salvação da nação, enquanto os governos anteriores eram a representação do caos e do atraso, perante as formulações dos discursos ditatoriais.

Esses ditadores, de maneira geral, se preocupavam com construir um governo forte capaz de impedir aquilo que acreditavam ser um avanço comunista, ainda mais depois da vitória da Revolução Cubana (1959). Essa tática se transformou na melhor e única possível para esses governos autoritários. É notório que, a partir da grande ascensão do governo comunista de Fidel Castro, haveria um contra-ataque vindo de terras estadunidenses por meio

da vigilância intensificada sobre a região da América Latina. Os Estados Unidos, como principal porta voz desse discurso anticomunista pelo mundo, surgem no cenário latino-americano como crucial incentivador desses golpes e das ditaduras que se construíam, especialmente nos casos do Brasil e do Chile.

A conjuntura do golpe militar no Brasil contém suas peculiaridades, mas não se configura de maneira muito distante da realidade do contexto latino-americano. O golpe foi implantado no ano de 1964, perfazendo, atualmente, cinquenta e cinco anos que os militares tomaram o poder no Brasil. O golpe militar no Brasil não só contou com o apoio político e ideológico dos EUA, mas também com o seu apoio militar, chegando ao ponto de disponibilizar armamentos, esquadrilhas de caça aéreas, navios e porta aviões.

Alguns anos depois, em 1968, após breve período de manifestações estudantis radicais contra a ditadura militar, o governo decreta o AI-5 que altera significativamente a relação do Estado com a vida cultural, apertando ainda mais o cerco com relação às expressões artísticas e de intelectuais que eram contra o regime militar. O Ato Institucional número 5 (AI-5), foi o quinto decreto sancionado pelo regime militar brasileiro, considerado o mais terrível golpe sobre a democracia, porque conferia poder quase absoluto ao governo militar. Todo e qualquer indivíduo que viesse a ameaçar a ordem econômica, política e social vigente se configurava como um subversivo e inimigo nacional (MICHELS, 2009).

A ditadura sofrida pela Argentina também apresenta suas paridades com outras ditaduras existentes na América Latina, assim como a ocorrida no Brasil. Durante a virulenta história do chamado Processo de Reorganização Nacional na Argentina,

estabeleceu-se a raiz do golpe militar contra o governo de Isabel Perón, em 1976, que se estendeu até 1983. Estima-se que nesse período, entre mortos e desaparecidos exista uma média de trinta mil pessoas, enquanto os que abandonaram o país por motivos políticos perfaziam um total aproximado de sessenta a oitenta mil.

Afirmar-se que a ditadura argentina foi a mais violenta do continente e, do mesmo modo que o regime nazista fez uso de campos de concentração, utilizou os ‘voos da morte’ para poder sumir com os corpos das vítimas, depois de terem sido submetidos a torturas. Sendo assim, os dados estatísticos se aproximam de cerca de cinco mil opositores do regime que foram lançados vivos de aviões durante sobrevoos ao Rio de Prata e Oceano Atlântico, isso segundo dados da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) (PRIORI, 2008). Outros dados adquiridos através de depoimentos de oficiais da marinha foram sobre os sequestros e mortes de bebês durante a ditadura Argentina, quando na *La Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) funcionou uma maternidade clandestina. A maioria das crianças foram entregues às famílias de militares e colaboradores. Na ESMA passaram cinco mil detidos, dos quais somente cerca de 40 sobreviveram.

Em resposta a esse tipo de brutalidade surgiram grupos de resistência contra o governo militar. Na Argentina, as ‘Mães e Avós da Praça de Maio’ foi, originalmente, um movimento de protesto das mães e Avós que tiveram seus filhos e netos desaparecidos durante o regime militar. Desde então, o movimento tem confrontado as autoridades para responsabilizar os culpados pelos desaparecimentos dos seus filhos e netos. Estes movimentos se tornaram grupos internacionalmente reconhecidos pela coragem de enfrentar o governo repressivo através de manifestações pacíficas,

e que ainda atualmente continuam descobrindo filhos e netos sumidos durante o regime (PRIORI, 2008).

Expressões memorialistas em *Nuestra Señora de Las Nubens*

A peça *Nuestra Señora de las Nubes* foi escrita entre 1999 e 2000 e publicada em 2003, sendo o segundo exercício teatral sobre o tema do exílio que o grupo Malayerba desenvolveu, sob a direção de Arístides Vargas. Apresenta, em seu construto, as várias nuances dos traumas vivenciados pelos expatriados no exílio, através de questões políticas históricas, inserido em um ensejo ficcional. A história permeia esse universo, utilizando elementos como a poesias, o riso, as questões sociais e políticas, de uma forma crítica, utilizando um lirismo poético próprio e, assim, expondo a estrutura do discurso político, aproximando-se de um realismo fantástico.

Em relação à origem do nome dado a peça, Dubatti (2012), diz que *Nuestra Señora de Las Nubes* poderia remeter a Nossa Senhora dos Bons Ares (*Nuestra Señora del Buen Aires*), fazendo referência ao nome original que Pedro de Mendoza deu a Argentina na primeira fundação em 1536. Desse modo, observamos que *Nuestra Señora de Las Nubens* é Buenos Aires, mas também poderia ser a extensão de qualquer cidade/povoado da América Latina.

O nome também poderia evocar ao surgimento de vilas e cidades no imaginário dos romances latinoamericanos, como Santa María de Juan Carlos Onetti ou Macondo de Gabriel Garcia Márquez. No entanto, em uma entrevista ao programa 'Presencia

Cultural' da televisão peruana, no dia 10 de maio de 2009, quando Arístides Vargas foi questionado pela real inspiração para o título da peça, ele respondeu:

Nós estávamos na região andina do Equador, encontramos um povoado abandonado, todo mundo tinha emigrado de lá para Espanha. Bom, não tinha ficado ninguém. Nós descemos do carro e caminhamos pelas ruas do povoado abandonado, e o nome do lugar era Nuestra Señora de la Nubes. A gente falou que quando fizemos uma peça, tentando reconstituir a memória de um povo, vai chamar-se Nuestra Señora de la Nubes (TV PERU, 2009).

O trecho apresentado é reforçado quando retomamos a cena de Dom Tello e sua filha Irma que relata a criação de *Nuestra Señora de la Nubes*. No trecho em que seu pai lhe força a mostrar as mãos aos homens do vilarejo, no desejo que esta consiga um casamento. O desaparecimento do resto dos representantes da masculinidade não tem uma explicação concreta, parecendo que a ausência foi causada por um vento misterioso e agoureiro que carregava jornais velhos e laranjas podres; outras vezes, se alude ao fato de os homens estarem trancafiados nas suas casas mortos de medo. É o recurso metafórico empregado por Vargas para falar da migração, do exílio e da perseguição política que transformou países inteiros em lugares abandonados e habitados apenas por fantasma. O trecho a seguir expõe essa perspectiva:

Irma: Mas pai... neste vilarejo não mora ninguém.

D. Tello: Anda, filhinha, mostra suas mãos aos homens.

Irma: Não há homens, papai... Além do que, me sinto ridícula.

D. Tello: Melhor ridícula que solitária, e a solidão se reconhece por duas coisas: as mãos e o hálito. Anda, filha, exale teu hálito aos homens.

D. Tello: Levanta as mãos. Tá vendo? Não tem aliança! Suas mãos estão solteiras, é terrível para uma mulher ter as mãos virgens e hálito de nada.

Irma: As ruas estão vazias e eu estou fria.

Irma: Ninguém me vê por trás das portas porque não há ninguém; só o frio mora aqui.

Irma: Só o vento bate na porta de *Nuestra Señora de las Nubes*, e ainda assim não abrem para ele, porque dentro não há ninguém, as portas desse vilarejo guardam o vazio. (VARGAS, 2016, p. 69)

No trecho a seguir podemos destacar um direcionamento a partir das memórias dos personagens e refletir sobre a condição do exilado em terras estrangeiras. O autor utiliza a metáfora da flor do ar para trazer à tona essa questão e reforçar a situação de vagueio, de desprendimento do sujeito exilado. Podemos perceber essas colocações, no trecho aqui apresentado, quando os personagens relatam que não possuem moradia, ou seja são os indivíduos que vivem pairando, não tendo um lugar para se fixar e vivem vagando.

Oscar: (Pausa) A propósito, você tem casa?

Bruna: Não.

Oscar: Nem eu.

Bruna: E onde dorme?

Oscar: No ar.

Bruna: Como a flor.

Oscar: Que flor?

Bruna: A flor do ar.

Oscar: A flor do ar?

Bruna: A flor do ar vive no ar, e não do ar, que disso todos vivemos. A flor do ar vive nos galhos das árvores secas. Nos cabos de luz, nos postes... Sempre encostada em outros, como se dissesse “deixem-me estar aqui um pouco, um pouquinho”... Uma flor aleijada (VARGAS, 2006, p. 17).

Outro ponto observado durante o diálogo dos personagens é a questão da violência, nesse caso contra a mulher. Os personagens relembram o que ocorriam no antigo país de origem:

Bruna: Tá fazendo o quê?

Oscar: (Pausa.) Olho os pássaros.

Bruna: Empassarinhado.

Oscar: Como?

Bruna: Nada, é que em meu país os pássaros enlouquecem às seis da manhã como se um professor de canto, neurótico por silêncio, houvesse arrancado seus rabos.

Oscar: Já no meu, os maridos batem em suas esposas.

Bruna: (Pausa longa.) No meu também, e a cada quarenta cacetadas fazem uma gentileza: levam suas

esposas ao cinema para ver filmes mudos em preto e branco (VARGAS, 2006, p. 15).

Observamos também que Vargas traz em alguns trechos a representação do exilado como pássaros, isso ocorre durante quase toda obra. Em uma outra parte, a personagem de Bruna recorda de uma agressão sofrida por ela:

Oscar: Perdão, você perdeu a virgindade?

Bruna: Não, ela foi extraviada.

Oscar: E não pôs um anúncio nos classificados?

Bruna: Não foi necessário, um professor de literatura a encontrou.

Oscar: Não me diga!

Bruna: Sim, ele se chamava... Como se chamava o professor...? Ele morava ao lado da praça... Bem, já faz muitos anos, no colégio; esse professor gostava de representar os personagens da literatura universal.

Oscar: Um clássico.

Bruna: Um clássico do toque.

Oscar: Um clássico tátil?

Bruna: Um degenerado que aplicava o sistema Braille pra conhecer a anatomia de suas alunas.

Oscar: O que aconteceu?

Bruna: Um dia lemos o Lazarillo de Tormes: então ele decidiu representar o cego, e nós Lazarillo. Ele nos tocou tanto que corri ao banheiro, vi minhas

pernas e me dei conta que estava urinando rosas (VARGAS, 2006, p. 16).

Podemos observar como o autor utiliza elementos como a ironia e a comicidade para formular sua crítica em relação à situação de violência sofrida pela mulher, em um contexto ditatorial. Na primeira citação observamos que a ironia se formula quando Bruna expõe que os maridos em *Nuestra Señora de Las Nubens*, após espancarem suas esposas, as levavam ao cinema, para assistirem juntos a um filme mudo, em preto e branco. O trecho nos remete, desse modo, à real situação dessas mulheres, silenciadas e agredidas, como se estivessem realmente dentro do filme sem ter voz, em uma realidade paralela, parada no tempo, em preto e branco, fazendo parte de outra época.

No segundo trecho, a ironia se encontra quando a personagem Bruna relata, a partir de suas recordações, a maneira como foi abusada pelo seu professor de literatura. Ela conta que não perdeu a virgindade, que essa foi extraviada, o que nos leva a retomar os documentos dos exilados. Pelo fato de haver um personagem cego no livro que estavam lendo, o professor utiliza esse personagem para abusar de suas alunas. Para realizar a crítica ele afirma que esse livro se tornou um clássico tátil ou do toque. E fazendo referência às ditaduras, seja na Argentina ou em qualquer parte do Continente, reiteramos que a violência sexual foi e é uma prática sistemática e generalizada dentro dos centros clandestinos de detenção e tortura.

O Teatro como memória e instrumento de críticas sociais

Outro dramaturgo e diretor que tem sua trajetória bem próxima a de Arístides Vargas, pelo seu teatro político e de resistência a ditadura, fazendo de suas memórias e vivências uma engrenagem para o seu fazer teatral é Augusto Boal. Ele é visto como um grande influenciador de mudanças sociais e um artista de suma importância para arte teatral, não só brasileira, mas também mundial. Foi um dos dramaturgos que contribuiu de várias formas para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. Desde o início de sua carreira, no Teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, a preocupação de Boal sempre foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade brasileira. Podemos perceber que essa preocupação fomenta ao seu trabalho uma grande dimensão política e social, concebendo o teatro como um instrumento de transformação.

“Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – essa é uma atitude política [...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação” (BOAL, 2013, p.13)

A afirmação de Boal nesse trecho reforça sua perspectiva do fazer teatral como mecanismo de transformação e crítica social. A história de vida, sua carreira e sua escrita cênica trazem marcas

bastante profundas da luta político social. O teatro do oprimido, sua maior criação, continham ideias revolucionárias do teatro como instrumento de interferência social para o homem comum, através da transformação radical da relação ator-espectador. O Teatro do Oprimido, até hoje é estudado nas principais escolas de teatro do mundo, fundamentado numa proposta de realização, que tem como objetivo o fazer teatral, como um meio de libertação e transformação social. Além de suas experimentações com o Teatro do Oprimido e a Direção do Teatro Arena, Boal também participou no início de sua carreira do Teatro Experimental do Negro, escrevendo e dirigindo algumas peças.

O Teatro Experimental do Negro apresenta-se como outro segmento teatral de relevante importância para a arte nacional e para a elaboração de possíveis transformações sociais. Nas palavras do próprio fundador e diretor Abdias do Nascimento, podemos compreender melhor esse momento relevante para a história do teatro nacional:

[...] surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário.

A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2005)

Abdias do Nascimento, engajado na luta para combater o racismo e a desigualdade racial, utilizou do Teatro Experimental do Negro como uma maneira de inserir os negros culturalmente, socialmente e artisticamente. Nascido na cidade de Franca, no estado de São Paulo, Abdias do Nascimento representa um dos maiores defensores da cultura e da igualdade para as populações afrodescendentes do Brasil. Desde a década de 1930, já iniciava sua luta contra o racismo, com o intuito de combater a discriminação racial.

O TEN tinha como objetivo abordar assuntos em suas peças teatrais que levassem as pessoas a refletirem sobre a situação do negro no Brasil. O elenco era formado por empregadas domésticas, operários e moradores das favelas, que recebiam cursos de alfabetização. Na parte da noite, eles recebiam cursos referentes a conhecimentos gerais e culturais. Em 1968, o projeto foi interrompido por conta de perseguições políticas e censura vinda da ditadura militar, mas Abdias, que se encontrava exilado, permanece com o teatro em cena realizando denúncias do racismo no Brasil

em várias partes do mundo. Após o exílio (1968-1978), Abdias se inseriu na política, colaborando para a criação do Movimento Negro Unificado e até os dias atuais ele realiza trabalhos voltados para a questão do negro na sociedade brasileira, tema este presente em seus livros e suas pinturas.

Partindo das discussões elaboradas neste trabalho, compartilhamos da ideia de que pesquisas precisam corroborar com as questões sociais, para reforçar o âmbito democrático e suscitar mudanças ao nosso redor. Desde a criação do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, passando pelo Teatro de Criação Coletiva de Buenaventura e outras experiências como a do Teatro Experimental do Negro, observamos que o teatro tem conseguido desenvolver uma pedagogia própria que não possui uma forma específica, mas que vai se adaptando e diluindo entre as pessoas e os artistas, justamente porque tem como percussor a realidade social de cada indivíduo.

Acreditamos convictamente que o teatro é um instrumento de mudanças sociais, dessa forma, nossa pesquisa se faz presente no intuito de fomentar discursões e elucidar questões do nosso passado recente que, com o retorno de movimentos reacionários, fanáticos religiosos conservadores, racistas e fascistas, se mostram em um quadro de ressurgimento. Desse modo, abordar as perspectivas teatrais da memória e de críticas sociais especialmente no Brasil, se pauta no objetivo de discutimos os temas presentes em nosso contexto social. Não podemos esquecer esses fatos no Brasil, principalmente quando temos uma comissão da verdade sobre a ditadura falha, que não pune os criminosos e torturados, mas apenas registra os casos. O Brasil é o único país da América Latina que não puniu seus criminosos e torturadores da ditadura.

Assim o “esquecimento” dos crimes de tortura cometidos durante a ditadura militar no Brasil produz para Maria Rita Kehl, uma “naturalização” da violência como grave sintoma social. A psicanalista e atual integrante da Comissão Nacional da verdade traz o dado de que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que no período da ditadura militar (KEHL, 2010, p. 124) Precisamos da memória para trazer à tona e discutir todos esses fatos, quando a sociedade não tem referência do que ocorreu no passado não tem como ter noção da gravidade do que ainda pode vir a ocorrer no futuro.

Referências

ÁGUILA, Gabriela. Testemunhas e vizinhos a ditadura na grande Rosário (Argentina) In: ROLLEMBERG, D. QUADRAT, S.V. *A construção social dos regimes autoritários*. 3v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 597-613.

ANDRADE, Clara. *O exílio em Augusto Boal: reflexões sobre o teatro sem fronteiras*. 1ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1975.

BRIONES, H. POVOAS, C. (Orgs.). *Trânsitos na Cena Latinoamericana contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2008.

DUBATTI, Jorge. Arístides Vargas: *A experiência do exílio transformada em teatro*. Revista Olhares/ Dramaturgia Latino-americana. 2012. p. 38-48

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

- KEHL, Maria Rita. "Tortura e Sintoma Social". In: TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir (orgs.) O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p.123-132
- MARTINEZ, José Celso Corrêa. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974) / José Celso Martínéz Corrê: Seleção, organizada e notas de Ana Helena Camargo de Staal – São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MICHEL, Selest. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n.º. 14 – Jul-Dez., 2009.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.
- NEUMANN, Franz. *Estado democrático e Estado autoritário*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Esta tradução é de Dora Rocha Flaksman.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social* - Michael Pollak. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992, p. 200-212.
- PRIORI, Angêlo. *Golpe Militar na Argentina: Apontamentos históricos*. Revista ADUEM, Maringá, V.1. n.1, p. 21-23, jul./dez. 2008.
- QUADRAT, Samanta Viz; ROLLEMBERG, Denise. *A construção Social dos Regimes Autoritários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A difícil democracia: reinventar as esquerdas*. São Paulo: Boitempo, 2016.

VARGAS, Arístides. *Nuestra Señora de las Nubes: donde el viento hace buñuelos; El deseo más canaleta*. Madrid: Casa de América, 2003.

VARGAS, Arístides. *Teatro Ausente: Cuatro Obras de Arístides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006.

VARGAS, Arístides. - *Teatro I/Arístides Vargas*. Compilado por Marita Foix. 1. ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aire: Eudeba, 2016.

A MORNA COMO EXPRESSÃO IDENTITÁRIA CABO-VERDIANA

Profa. Dra. Geni Mendes de Brito (UFRN-PPgEL)

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo
Lima (UFRN-PPgELPPgEL)

Amorna é um gênero musical, poético e textual que representa um dos importantes traços da identidade caboverdiana. Ela tem merecido a atenção de vários estudiosos, os quais investigam a origem do próprio nome que ostenta. Por isso, assim escreve Manuel Ferreira em seu livro ‘A aventura crioula’ (1973): a “morna é uma criação original de Cabo Verde.” Sua história está estreitamente ligada à formação da sociedade caboverdiana, pois, assim como o caboverdiano é o resultado do entrelaçamento entre europeus e africanos, a morna é fruto do encontro de civilizações e de interinfluências entre os vários povos que passaram pelas ilhas. Ela é o resultado do cruzamento de culturas diversas, híbridas, que fizeram surgir características marcantes, a partir da descoberta e do processo de povoamento do arquipélago. Sua origem envolve questões ligadas às raízes e às tradições culturais que identificam o caboverdiano dentro das ilhas ou aqueles dispersos pelo mundo.

Uma das referências brasileiras em estudos sobre Cabo Verde, a professora e pesquisadora Simone Caputo Gomes, afirma que “traçar a história da morna é tarefa complexa, que tem envolvido músicos, intelectuais e o caboverdiano mais humilde” (GOMES, 2008, p. 149). Discorrer sobre esse assunto envolve a elaboração

de uma pluralidade de versões para a história desse gênero, que se manifesta na poesia, na música, na dança, na prosa de ficção, e está relacionada às manifestações próprias do domínio da cultura popular e da história de Cabo Verde.

Aclamada como ‘a expressão da alma de um povo’, considerada como uma tradição pertencente a todas as ilhas e constituída como símbolo de um país, a morna é um importante instrumento de divulgação e afirmação da identidade e da cultura caboverdiana, pois ela fortalece, no ilhéu, o sentimento de pertencimento à nação crioula. Como símbolo identitário, a morna e os discursos construídos sobre ela possibilitam investigar uma variedade de questões relacionadas à história de Cabo Verde, do encontro dos diversos povos que chegaram ao arquipélago, das variedades de línguas permeadas por diferentes culturas que culminaram em uma identidade própria.

Vastos e imprecisos são os discursos sobre a origem da morna, uma vez que as “fontes de informação são essencialmente orais, muita coisa se perdeu” (MARTINS, 1989, p. 9), por isso, não se apresentam datas ou comprovações de sua origem, sabendo-se, apenas, que surgiu provavelmente entre os séculos XVIII e XIX. Atualmente, a morna está presente em todas as ilhas que formam o arquipélago, mas “ao longo do tempo, esteve estreitamente vinculada às experiências musicais dos habitantes das ilhas da Boa Vista, Brava e São Vicente” (DIAS, 2004, p. 21). Conforme Benilde Caniato (2005), “a morna já era cantada e dançada no Arquipélago desde o século XIX, e por seu caráter dolente e nostálgico é possível que tenha recebido alguma influência dos lamentos árabes marroquinos” (CANIATO, 2005, p. 73).

De acordo com o poeta Eugénio Tavares (1969, p. 17), a morna seria originária da Ilha da Boa Vista e ‘Brada Maria’ é o título da mais antiga morna registrada que se conhece no arquipélago. Ela é classificada como “a mais velha morna da Brava, cantada há quase cem anos, porventura a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore, é esse grito lancinante grito de uma caída, Brada Maria! Ouve-se sempre com lágrimas nos olhos” (TAVARES, 1969, p. 18).

Na versão eurocêntrica, a origem da morna está relacionada ao fado português, outro gênero considerado místico quanto à sua origem. O compositor de mornas Francisco Xavier da Cruz - conhecido como B. Léza - apoia-se no fado e no tango argentino para reforçar a relação da morna com esses cantares. E escreve: “a morna, que em si condensa todo o lirismo deste sensível povo, tem semelhança com o fado português e parença com o tango argentino. A morna cantada está para o cabo-verdiano como o fado para o português; e dançada tem a expressão e o ritmo do tango argentino” (CRUZ, 1933, p.11). O fado afirma-se como o gênero musical mais significativo da música popular lusitana que, até o século XIX, era sinônimo da palavra latina *factum* — sina, destino. É com esse sentido que ele aparece na literatura portuguesa anterior ao século XIX (NERY, 2012, p. 18-23).

Caracterizada pela saudade e pela melancolia, para alguns pesquisadores, a morna é considerada uma “parente ultramarina, ou luso-tropical, do fado” (NETO, 2008, p. 189). Conforme Rui Jacinto, morna e fado se encontram, na forma e no conteúdo, e “buscam a melhor tradução para *sodade* — sentimento popular profundamente enraizado” nesses dois gêneros (JACINTO, 2017, p. 387).

Como gênero musical, a morna é cantada em diferentes ambientes: nas ruas, em bares e restaurantes com apresentação ao vivo; em festas diversas, como nos casamentos, nos batizados ou nos guarda cabeças, como também nos rituais fúnebres. Por isso, Manuel Ferreira questiona:

Ocorrerá em qualquer outra parte do mundo um fenômeno desta natureza: um povo inteiro prezo, em absoluto, por uma forma de expressão artística? Falamos da morna de Cabo Verde. Haverá um cabo-verdiano insensível à morna? Insensível, ou mesmo, vamos lá, indiferente? Não (FERREIRA, 1973, p. 163).

O músico caboverdiano Vasco Martins afirma a possibilidade de a morna ter sua origem no *lundu* e na modinha brasileira do século XVIII. Quanto ao primeiro gênero, o *lundu* (*landu* ou *lundum*) é definido como canto e dança de origem africana, trazido para o Brasil por escravizados, principalmente de Angola, difundido no século XVIII. Na obra intitulada ‘A Música Tradicional Cabo-Verdiana’ - I (A Morna), Vasco Martins afirma que, “antes da morna, e revivendo num ou noutro ponto do arquipélago, como antepassado, cantou-se e dançou-se o *lundum*, irmão do vira, e a chama-rita, dança de roda, braços ao alto, em ondas harmoniosas animadas” (MARTINS, 1989, p. 40).

Das muitas definições referentes à morna, Félix Monteiro apresenta, de forma completa e esclarecedora, um conceito para esse vocábulo retirado do posfácio escrito por José Osório de Oliveira:

Morna é o nome que designa, ao mesmo tempo, a dança e as canções típicas de Cabo Verde. Ritmo

de baile, palavras e músicas das canções são coisas inseparáveis [...] A morna resume em si todos os sentimentos e condensa todas as aspirações artísticas do cabo-verdiano (MONTEIRO, 1996, p. 131).

A morna identifica-se com a forma de viver do caboverdiano e reflete sua inquietação cotidiana associada à problemática da partida e do regresso (da emigração), da insularidade, da diáspora e do distanciamento da terra (evasão), da mãe ou da *cretcheu*. Em seu longo ensaio inserido na obra ‘Aventura Crioula’ (1973), Manuel Ferreira, após ter afirmado que “se destruíssem a morna ao caboverdiano a sua personalidade ficaria amputada” (FERREIRA, 1973, p. 163), acrescenta: “originária de Cabo Verde, como pensamos, ou importada das Antilhas, como insinua Archibald e pretende Gilberto Freyre, o certo é que a morna consubstancia a alma do caboverdiano, quase o definindo e sempre o identificando” (FERREIRA, 1973, p. 176).

Conforme Rodrigues e Lobo (1996, p. 21), “a morna não se define em exclusivo por nenhum dos gêneros tradicionais nem tão pouco pelos da literatura tradicional africana.” Os temas ligados a ela se fixam, corporizam-se em espaços do contexto cotidiano. Como manifestação mais abrangente da identidade caboverdiana, a morna assume, de um lado, ‘aspectos coletivos’, quando ilustra a saga do caboverdiano, a sua origem (europeia e africana) e as circunstâncias históricas que o indivíduo vivenciou; por outro lado, ela assume ‘aspectos particulares’, conforme o contexto das diferentes ilhas e em razão do sofrimento pelo qual passa o indivíduo, pelas atribulações advindas das questões climáticas, da insularidade, da seca, da fome, da morte, da dor, da separação, das carências materiais e da luta pela sobrevivência. Em todo contexto

em que o caboverdiano está inserido, a morna acompanha-o ao longo de sua existência (PEIXEIRA, 2003, p. 172).

Do ponto de vista histórico, o antropólogo caboverdiano José Carlos dos Anjos nos informa que “todo o processo de construção da identidade nacional caboverdiana tem o continente africano como referência, seja para uma afirmação de distanciamento, seja para uma afirmação de proximidade ou de pertencimento” (ANJOS, 2003, p. 580). Nesse contexto, é importante notar que, como símbolo identitário, a morna torna-se possível a partir da junção das culturas afro-negras com as particularidades da história de Cabo Verde, desde seu povoamento, passando pelo período escravocrata e pela colonização.

Antônio Germano Lima (2001) pontua que existiu uma fase da morna primordial na ilha da Boa Vista, de forte influência afro-negra, à base de queixumes e lamentações provocadas pela dor da escravidão. Lima acrescenta que os escravos africanos e seus descendentes são apresentados como os principais personagens da história dessa morna, e que seu nascimento ocorreu graças à união da cultura africana com as particularidades da história e da geografia caboverdiana. Ele reafirma: “a morna surge da dor, dos queixumes e das lamentações dos escravizados expressos em linguagens e gestos imperceptíveis para os colonizadores, mas sempre na forma de cantos e danças” (LIMA, 2001, p. 247).

Gilberto Freyre, em uma de suas viagens pelo arquipélago, refere-se à morna como “uma música lânguida, com alguma coisa de banzo, banzeira, nostálgica, tristonha” (FREYRE, 2001, p. 279), que teria vindo das Antilhas. Freyre alude ao banzo africano, um intenso ressentimento que surge devido às saudades da terra natal e dos amores perdidos pelas injustiças e traições sofridas e,

principalmente, pela “cogitação profunda sobre a perda da liberdade” (MENDES, 2007, p. 370). Esse sentimento se manifestava desde a travessia atlântica ou logo depois da chegada dos escravos africanos aos diferentes países a que eram destinados.

Para o poeta António Aurélio Gonçalves, a morna advém das ‘cantadeiras’, mulheres do povo, consideradas de ‘má vida’, mas que tiveram um papel importante não só na composição de mornas, como na sua difusão pelas ilhas (REIS, 1984, p. 3). Sobre essa questão, salienta Moacyr Rodrigues (2015, p. 48):

Todas as fontes são concordantes ao afirmar que as mornas eram cantadas por mulheres e que eram produzidas mais por elas do que por eles. Para, além disso, as mornas mais antigas de que se tem memória, foram também elas, compostas e divulgadas por mulheres, julgando-se que terão constituído um protótipo. Assim, o cruzamento destas diversas fontes atesta não só o papel fundamental que as mulheres terão tido na produção mornística, como nos dá novos elementos sobre a forma como terá surgido e se terá desenvolvido este género musical em Cabo Verde.

Tendo se ‘desenvolvido em meio feminino’, a morna é expressa, sobretudo, na língua caboverdiana, o crioulo, definido por Baltasar Lopes da Silva (1984, p. 286) como “a fala genuinamente popular e dialetal, sem contaminações por via culta.” A gênese da língua caboverdiana tem sido objeto de muitas especulações, mas afirma-se que se constituiu, no final do século XVI, como resultado da segregação de escravos provenientes da costa da Guiné e dos colonizadores falantes de português na ilha sulista de Santiago (LANG, 2000, p. 49-52).

Se, em geral, a morna é cantada em crioulo, não deixa também de ser cantada ou recitada em língua portuguesa. A língua caboverdiana, para Pedro Cardoso, é “o português da época dos descobrimentos, alterado fonética e morfológicamente ao contato com os falares do gentio resgatado na costa da Guiné” (CARDOSO, 1933, p. 23). Já para Manuel Ferreira, “o dialeto caboverdiano constitui a documentação de uma das transformações felizes da língua portuguesa entre os povos coloniais” (FERREIRA, 1973, p. 52).

Tradicionalmente, a morna tem sido executada por instrumentos de cordas como o violino, também conhecido como rabeca, e o violão, um importante instrumento de acompanhamento que ocupa lugar principal na execução da morna. Outros instrumentos, como o cavaquinho, a viola de dez cordas, o banjo e a guitarra portuguesa, têm acompanhado os ritmos da morna nas suas diferentes manifestações. A pesquisadora Juliana Braz Dias afirma que, desde os anos 1960 do século passado, outros instrumentos mais modernos vêm substituindo a formação acústica tradicional. É o caso dos instrumentos de sopro, como o saxofone, o clarinete ou o trompete, que tomaram o lugar do violino. Citamos aqui também os instrumentos elétricos, como a guitarra, o baixo e os teclados, acompanhados da bateria (DIAS, 2004, p. 22).

Como traço identitário caboverdiano, a morna tem sido tomada como manifestação própria do domínio da cultura, reivindicada por músicos como B. Léza, que afirma: “[...] há uma só terra que conhece a morna e só um povo conhece-lhes os versos — Cabo Verde e o cabo-verdiano.” “Por isso, ao caboverdiano, é dado comover-se ouvindo uma morna quer em Cabo Verde, quer longe dele, porque só a ele é dado a conhecer, sentir, interpretar a alma da sua terra” (GONÇALVES, 2006, p. 72). Com essas

afirmações, B. Léza estabelece uma relação direta entre terra e povo, afirmando seu nacionalismo. E a morna é, sem dúvida, o veículo de expressão mais cultivado em todas as ilhas de Cabo Verde. Ao escutar uma morna, o ilhéu imagina sua terra insular e condensa todos os sentimentos e aspirações artísticas do caboverdiano, vivendo e sentindo a morna como parte integrante do seu 'eu' e de tudo o que o prende a essas ilhas atlânticas.

Quanto ao sofrimento, à tristeza, à saudade, à dor, ao luto, ao choro, à lamentação e à melancolia expressadas através da morna, Osório de Oliveira aponta de onde surgem esses sentimentos e quais as razões de existirem:

Que os caboverdianos são uma raça mestiça, que a sua terra é um arquipélago, que o seu clima é o dos trópicos e que as condições de vida obrigam o seu povo a emigrar. Disso tudo devia resultar uma forma de arte impregnada de melancolia e de nostalgia, de lirismo sensual e de ritmo melodioso, extremamente lento, quase arrastado, um pouco monótono talvez, mas duma beleza incontestável (MONTEIRO, 1996, p. 131).

A literatura caboverdiana, em geral, é uma literatura de nostalgia que, em parte, define-se como ontológica, subjetiva, sempre em busca da memória esquecida dos antepassados que, ao longo da história, foi apagada ou negada. E a morna é um canto identitário, testemunha da realidade existencial do caboverdiano, presente nos diferentes grupos sociais, nos meios eruditos ou populares, cantada por homens e mulheres do povo, espalhados pelas ilhas.

A trajetória histórica da morna

A morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmônica [...] (TAVARES, 1969, p. 18).

A morna nasceu na ilha da Boa Vista e difundiu-se por todo o arquipélago, caracterizando-se e tomando a “feição psíquica do povo e das diferentes ilhas” (PEIXEIRA, 2003, p. 171). Considerada um fator de identificação entre as ilhas e de união do povo caboverdiano, a difusão da morna se deu graças ao empenho e à dedicação de um dos mais conhecidos compositores de mornas — Eugénio de Paula Tavares, poeta, orador, escritor e jornalista, nascido em Vila de Nova Sintra, na ilha da Brava, no dia 18 de outubro de 1867 e falecido no mesmo local, no ano de 1930, aos 63 anos.

‘Nhô Eugénio’, como era carinhosamente conhecido na ilha da Brava, manifesta-se como grande compositor de belas mornas, escritor de várias peças teatrais, contos e crônicas, que “legou ao povo caboverdiano e aos outros cultores da língua de Camões um autêntico património espiritual que se traduz na experiência linguística, histórica, estética e artística” (CARLOS, 2015, p. 104). Esse poeta bravense é considerado personagem exemplar da cultura caboverdiana. Eugénio não se preocupou com mostrar dados que comprovassem a afirmação de que a morna nasceu na ilha da Boa Vista, mas descreveu as características que este gênero musical assumiu nas diferentes ilhas.

Começando pela Boa Vista, e nos valendo dos estudos do musicólogo José Alves dos Reis, a morna caracterizou-se por ser, na sua primeira fase:

Equilibrada, pura de belas melodias, de andamento acelerado e ritmo saltitante. Os poemas tinham certa malícia não agressiva, própria do maldizer frequente nas mulheres das pequenas aldeias do mundo rural, próprio do mexerico caseiro. A melodia dos galopes, chegados a Cabo Verde, servia quase sempre para veicular letras improvisadas pelas mulheres, por ser uma música alegre, brejeira e galhofeira. Não tinha atingido, contudo, aquela sátira agreste, cáustica, própria da cidadania urbana, a que se assistiu no Mindelo. A intenção era a de fazer chacota. Fazia parte das produções de prazer, do gozo alegre de puro divertimento — da pirraça (REIS, 1984, p. 12).

De ilha a ilha, chegando a São Vicente, a morna adquiriu uma característica jocosa, crítica, igualando-se à morna da Boa Vista. Percebe-se uma evolução na música, mas as letras continuam afastadas das expressões artísticas boavistenses. Na Ilha do Fogo, tornou-se tão doce no ritmo, quanto áspera e inexpressiva na letra. Em Santo Antão, não tinha mais letra e sua melodia tornou-se muito triste (TAVARES, 1969, p. 18). Na Ilha Brava, ilha natal de Eugénio Tavares, a morna recebeu sua valiosa contribuição, pois foi o poeta quem mais elevou esse gênero musical e lhe deu uma lírica até hoje inigualável. Moacyr Rodrigues afirma que, na Brava, “Eugénio Tavares fez modificações na morna, novos temas e acordes foram introduzidos, próprios das formas musicais dos finais do século XIX, impregnando-as do romantismo português tardio” (RODRIGUES, 2015, p. 69). Das modificações que a morna sofreu, Eugénio Tavares explica que:

Na ilha Brava, onde os homens casam com o mar, a morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa

que caracteriza as canções bravenses. Elevou-se do riso ao pranto e afinou-se, amorosamente, pelo portuguesíssimo diapasão da saudade (TAVARES, 1969, p. 18).

O mar, para o caboverdiano, firma-se como solução e fuga dos problemas do território insular. Para a sensação de isolamento gerada pela insularidade, que traz o ‘tumbeiro da opressão’, o mar propiciava a ligação com a terra distante e com o mundo, como elo entre Cabo Verde e os demais países para os quais seus filhos emigravam. A temática do mar é bastante recorrente e presente nas mornas tanto de Eugénio Tavares como de outros poetas caboverdianos.

Assim, a morna assume características específicas nas diferentes ilhas, ora descritas como mais alegres; outras mais tristes, mais amoráveis; melancólicas em algumas ou transformando o riso em pranto noutras, sentimentos que encontram correspondência na saudade e na nostalgia das quais ela se tornou o símbolo máximo para o cabo-verdiano. Nessa trajetória, “a morna surge como um dos principais elementos da construção identitária nacional em Cabo Verde, e valores como a melancolia, a tristeza, a saudade e a dor, constituem o campo semântico dessa manifestação da cultura popular cabo-verdiana” (DIAS, 2004, p. 72).

Se a cultura caboverdiana é produto de um encontro entre duas sociedades, mestiças em sua formação, a morna, como importante instrumento de divulgação e afirmação da identidade e da cultura caboverdiana, torna-se um símbolo *sui generis* dessa simbiose cultural. Por isso, ela:

É um dos patrimônios espirituais que simbolizam a resistência passiva do povo cabo-verdiano, desde a

resistência dos seus antepassados para a conquista e afirmação da sua identidade até a luta contra as condições de uma vida agreste de um passado recente. Em síntese, é o canto saído da luta do povo das ilhas para a sua própria sobrevivência. Assim, originado desta força anímica, o canto-dança morna é uma forma de expressão tão forte que através dela todo o povo das ilhas, lá onde estiver, mais rapidamente se identifica (LIMA, 2001, p. 241).

No cenário cultural e literário, a evolução da morna contou com contribuição substancial do poeta, compositor e intérprete de mornas Eugénio Tavares e do músico Francisco Xavier da Cruz (mais conhecido como B. Léza), autor de novos temas e novas expressões mornísticas.

Eugénio Tavares foi grandiosamente reconhecido por intelectuais, tanto da sua geração como da geração seguinte, que identificaram na morna um instrumento privilegiado para narrar a vivência coletiva. Esse poeta, que se destacou porque sempre retratou a alma do caboverdiano em suas mornas, contribuiu de forma importante para a divulgação desse patrimônio histórico e cultural caboverdiano e, por isso, é considerado um dos maiores poetas da criouldade.

Para além de ter escrito grande parte da sua obra em língua caboverdiana, ele defendia ser o crioulo um elemento que caracteriza o ilhéu. Essa defesa residia no próprio ato de escrever de Eugénio Tavares que, através da sua pena, demonstrou que a língua caboverdiana podia ser um meio para fazer literatura. Suas mornas são o maior destaque da sua produção poética, por demonstrarem a sintonia entre “as solicitações profundas do seu mundo pessoal” e o “sentimento coletivo” (TAVARES, 1969, p. 11).

Quanto ao músico B. Léza, considerado uma autoridade da música caboverdiana, quer como compositor ou como intérprete, suas mornas constituem contributos valiosos para a reconstituição da história de Cabo Verde (LIMA, 2007, p. 3-5). Na sua forma de compor, B. Léza incorpora novas e audaciosas propostas, tanto do ponto de vista musical quanto de ordem temática e semântica, ao mesmo tempo em que apresenta novos motivos musicais com outros valores culturais. Complementando essa informação, Genivaldo Rodrigues Sobrinho acrescenta que “B. Léza introduziu na morna de São Vicente o meio tom, rompendo com o andamento tradicional da morna boa-vistense e bravense, entrecortando-o com pausas e suspensão, técnica da música brasileira da época (samba e modinha). Todavia, foi preciso aguardar até o século XIX para que a morna despontasse como autêntica forma musical” (SOBRINHO, 2017, p. 147).

Na evolução da morna, a figura de B. Léza foi considerada significativa, pois ele construiu uma nova relação com os ouvintes, assim como colaborou com o projeto dos ‘claridosos’ de ‘fincar os pés na terra’: cantar e exaltar a realidade caboverdiana. As mornas que B. Léza compôs e cantou ao longo de sua vida retratam fragmentos da vida e da personalidade do povo caboverdiano, dos seus sentimentos, representando aspectos da mentalidade coletiva, elementos estruturais da sua história (LIMA, 2007).

Sendo “a morna um texto com funções narrativas, líricas e descritivas, em que se combinam formas de expressão, como o diálogo, o monólogo, a reflexão” (RODRIGUES & LOBO, 1996, p. 31), ela se afirma diante dos valores ideológicos do caboverdiano e da sua forte ligação com a terra em que nasceu e com a qual se identifica. Segundo Mendes:

Isso porque os cabo-verdianos são muitos apegados à terra, e estão rodeados pelo mar que os separa do resto do mundo. E sempre que saem de Cabo Verde levam consigo a saudade e a tristeza. Tal realidade arquipelágica fá-los sentir-se muito afastados e distantes do resto do mundo. Aí reside a nostalgia — uma das características da morna e que ao mesmo tempo é própria do caboverdiano, um ser melancólico pelo vivo desejo de tornar a ver a pátria, o país natal (MENDES, 2010, p. 37).

A morna, além de ser uma música nostálgica e melancólica, é uma das representações mais significativas da identidade cabo-verdiana, que une homens e mulheres espalhados em diferentes territórios fora do arquipélago. Ela é também uma expressão de resistência e do amor por essas ilhas crioulas, por essa terra em que nasceram e criaram raízes. Na morna está presente todo um amálgama das tradições populares e da literatura caboverdiana, desde a descoberta das ilhas e durante o processo de colonização, tempo que poetas, cronistas e narradores vêm buscando revelar, ao retratar o cotidiano dos cabo-verdianos, tanto em sua história cultural, social e política, como em seus dramas existenciais. A morna é a testemunha principal dessa realidade, é a mensageira dos sentimentos vivenciados pelos habitantes das ilhas, como a eterna saudade enraizada nesses povos crioulos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, José Carlos Gomes. Elites intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde. **Estudos afroasiáticos**. 25 (3): 580-606. 2003.

BRAZ DIAS, Juliana. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde**: versões musicais de uma nação. [tese de doutoramento em Antropologia]. Brasília, Universidade de Brasília, 2004.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CARDOSO, Pedro Monteiro. **Folclore Caboverdiano**. Paris: Solidariedade Cabo-verdiana. (Reprodução integral da primeira edição, Porto Maranus) 1933.

CARLOS, Elter Manuel. **Uma filosofia do amor na poesia de Eugénio Tavares. In: Filosofia, arte e literatura**: uma abordagem sobre a formação poética, literária e estética do povo cabo-verdiano. DG Edições, Lisboa, 2015.

CRUZ, Francisco Xavier da, **Uma partícula da lira cabo-verdiana**: Mornas Crioulas inspiradas por saudades, sofrimentos e Amares. Praia, Minerva de Cabo Verde, 1933.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**. Crioula 3. ed. Lisboa: Plátano, 1973

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial / Instituto da Biblioteca Nacional e do livro de Cabo Verde, 2008.

GONÇALVES, C. F. Kab Verd Band. **Cabo Verde**: Praia, Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.

JACINTO, Rui. **Música e identidade caboverdiana**: a propósito da Candidatura da Morna a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Universidade de Coimbra. Diálogos (Trans.) fronteiriços- 2017.

- LANG, George. **Entwisted tongues**: comparative Creole literatures. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- LIMA, Antônio Germano. A morna: síntese da espiritualidade do povo caboverdiano. **Africana**, nº esp. 6, pp. 239-267, 2001.
- LIMA, Antônio Germano. **Eugénio Tavares**: contribuição para a investigação histórico-cultural da sociedade caboverdiana. Praia. Abril- 2007
- MARTINS, Ovídio. **Caminhada**. Casa dos Estudantes do Império. Coleção de Autores Ultramarinos. Lisboa. 1963.
- MARTINS, Vasco. **A música tradicional caboverdiana I (a morna)**. Praia, Direcção-Geral do Património Cultural – ICLD, 1989.
- MENDES, Eloisa Helena Varela. **Caminho longe**: de Terêncio Anahory – uma leitura crítica. Departamento de Ciências Sociais e Humanas - Estudos caboverdianos e portugueses. Uni-CV. 2010.
- MENDES, Luís Antônio de Oliveira. Memórias a respeito dos escravos e tráficos da escravatura entre a costa africana e o Brasil (1818). **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. Nº. 02- p. 362-376, v. 10. 2007.
- MONTEIRO, Félix. **Eugénio Tavares**: Poesias, Contos, Teatros. (Organização e Introdução de Isabel Lobo). Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.
- NERY, Rui Vieira. **Para uma História do Fado**. Lisboa: INCM/ Sociedade Portuguesa de Autores, 2012.
- NETO, Sergio. Insularidade, Idiossincrasias e Imaginação: Representações de Cabo Verde no Pensamento Colonial Português. *In*: TORRAL, Luís Reis *et al* (org.). **Comunidades Imaginadas**: Nação e Nacionalismo em África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 181-192.
- PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. **Da mestiçagem à Caboverdianidade**: Registos de uma sociocultura. Lisboa: Colibri, 2003.

REIS, José Alves dos. Subsídios para o Estudo da Morna. **Raízes**, n. 21, Praia, 1984.

RODRIGUES, Moacyr, LOBO, Isabel. **A morna na literatura Tradicional fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade**. Mindelo, ICLD- 1996.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr. **O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde**. [Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa. 2015

SILVA, Baltasar Lopes da. **O dialeto crioulo de Cabo Verde**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. **Eugénio Tavares: Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia**. 1. ed. Janeiro de 2017.

TAVARES, Eugénio. **Mornas: cantigas crioulas**. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde, 1969.

A LITERATURA DE CORDEL NO PROCESSO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO FUNDAMENTAL

Gildiane de Almeida Silva Gomes (UEPB-PROFLETRAS)

Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB-PROFLETRAS)

Introdução

A formação de leitores é um desafio nas salas de aula de inúmeras escolas. Neste contexto, o ensino da literatura aponta um norte para incorporar a prática da leitura, pois o campo literário é repleto de saberes e encantos que são revelados ao leitor por meio do exercício da leitura. Esse contato com a ficção permite ampliar a experiência de mundo através das vivências de terceiros, expostas nas obras literárias. De forma que o letramento literário cria possibilidade de transformar a realidade do sujeito leitor.

A realidade da leitura no Brasil do século XXI inspira um desafio, uma vez que desde 2009, a média de desempenho dos estudantes brasileiros vem decrescendo na área de leitura. Diante dos resultados do programa internacional de avaliação de estudantes (PISA), enquanto professor de Língua Portuguesa, notamos que o incentivo à leitura deve ser cada vez mais seu um exercício cultivado na escola. Os dados expostos pelo programa

internacional de avaliação de alunos mostram que em 2015, 50,99% dos estudantes estão abaixo do nível 2 de proficiência em leitura.

Perante o cenário de déficit na aptidão de leitura dos brasileiros, o ato de ler deve ser incentivado principalmente pelo ambiente escolar, considerando que o debate em relação às questões de estimular a leitura está voltado frequentemente para as instituições de ensino. Com o propósito de promover o letramento literário, a partir da Literatura de Cordel propomos a prática de leitura da poesia em sala de aula no ensino fundamental pelo viés do aspecto humanizador da literatura (CANDIDO, 2004).

A relação entre o ensino da literatura e o ambiente escolar

No Brasil, o consumo da leitura impressa, Segundo Zilberman (1988), sempre foi baixo; isso ocorre devido a diversos fatores, dentre os quais, inscrevem-se a concorrência com os meios de comunicação de massa, assim também, como o desfalque de material impresso que possa ser disponibilizado para quem tem pouco poder aquisitivo.

A leitura no Brasil enfrentou uma crise na década de 70 ao ser constatado que o material disponível para os jovens ler (incluindo estudantes) não estava tendo a procura esperada por esses leitores. Com a industrialização, veio a urbanização que, apesar da preferência pelos meios de comunicação de massa, resultou também em um interessante público pela literatura; assim, mesmo sendo concorrente da leitura impressa, os meios de comunicação terminaram influenciando no processo de leitura.

A reforma no ensino foi outro fator que fez parte das alternativas de ascender uma nação de leitores. Na educação escolar, houve uma mudança de cinco para oito anos de ensino; essa medida tornou-se obrigatória. Assim, a expansão da escolarização contribuiu para o aumento de leitores mirins de literatura, de forma que o texto literário passou a ter um espaço maior, a ser disseminado em sala de aula.

Uma vez que a obrigatoriedade não era mais de cinco anos, a indústria editorial investiu mais em textos literários direcionados às crianças e jovens, possibilitando usufruíram de reedições de clássicos, coleções originais e obras de novos escritores.

A leitura literária direcionada para a assimilação dos valores de uma sociedade pode ser vivida através do texto em sala de aula. Nesse processo, muito conta a experiência do aluno. Já diz a conhecida frase de Paulo Freire (1999, p.11), “A leitura de mundo precede a leitura da palavra”. Assim, nesse dinamismo da leitura, o texto torna-se a intermediação entre o sujeito e o mundo, no qual o indivíduo adentra nas múltiplas sensações experimentadas no ato de ler.

Na escola, é fundamental que o ensino da literatura seja incorporado em meio outras atividades que almejam ampliar o incentivo a formação do leitor. Cabe ao professor de Língua Portuguesa verificar uma forma metodológica adequada para tanto, conforme aponta Zilberman (1988, p.112):

Ensinar a ler e escrever tem sido atribuição da escola desde seus inícios, sendo essas atividades estimuladas já nas primeiras séries – ou ainda na pré-escola, segundo algumas orientações – e, praticada em todas as disciplinas. Porém, a responsabilidade pelo incentivo à leitura, incluindo-se aí a introdução à literatura, e

aprendizagem da escrita, bem como das maneiras mais adequadas de redigir e falar, cabe invariavelmente ao professor de Língua Portuguesa.

O uso da literatura na escola tem sido uma forma de aprimorar os mecanismos de interpretação para que o leitor seja capaz de relacionar as seguintes esferas: autor - leitor e comunidade. Assim a leitura vai além do entretenimento e eleva o nível de conhecimento da linguagem. Cosson (2014, p.30) aponta que:

[...] Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos oferece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem.

Em relação ao processo de leitura, torna-se relevante levar em consideração as experiências e os conhecimentos do leitor, não basta apenas conhecer o código linguístico, o texto para ter sentido deve ser mais que uma atividade simples de codificação de um emissor. Com efeito, a leitura não pode ser vista como um ato solitário, pois acontece na relação texto e leitura a necessidade de completar e compartilhar os significados que adentram no texto, isso exige do leitor a participação para, através de suas contribuições, construir a leitura. A respeito da relação texto e leitura, Koch e Elias (2008, p.35) afirmam:

[...] a leitura é uma atividade que solicita intensa participação do leitor, pois, se o autor apresenta um texto incompleto, por pressupor a inserção do que

foi dito em esquemas cognitivos compartilhados, é preciso que o leitor o complete, por meio de uma série de contribuições.

Diante da dimensão que a leitura recebe nos documentos oficiais que direcionam o ensino, nunca é demais buscar estratégias de leitura para contribuir com esse processo que visa a efetivação do leitor ativo. Em relação à formação do leitor ativo, Solé ressalta que:

Assim, para que o leitor seja efetivamente um leitor ativo que compreende o que lê, deve poder fazer algumas previsões com relação ao texto; também vimos que algumas características do texto – a superestrutura ou tipo de texto, sua organização, algumas marcas, etc. –, assim como os títulos, as ilustrações que às vezes os acompanham e as informações abordadas pelo professor, por outros alunos e pelo próprio leitor, constituíam o “material” que gerava essas hipóteses ou previsões. (SOLÉ, 1998, p.116).

A ideia de formação de leitores ativos proposta por Solé (1998) é condizente com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), na qual contempla-se o texto como sendo o ponto norteador das práticas do eixo da leitura, que busca fazer o elo entre o leitor e o texto. A respeito desse eixo vejamos o que diz a Base Nacional Comum Curricular:

O Eixo Leitura compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multisemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas

sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades.(BRASIL, 2017, p.69).

O fato do eixo da leitura está também diretamente interligado com o campo artístico- literário, é importante introduzir em sala de aula a literatura de cordel sobre temas instigantes, a exemplo do bullying (prática de abuso, intimidação ou dominação agressiva para com outras pessoas de forma frequente e habitual), para suscitar uma leitura com fins de conscientização de forma que se reflita e se compreenda o respeito das diferenças como necessárias de serem cultivados na essência do ser humano.

A literatura, por sua natureza humanizadora (CANDIDO, 2004), pode ser explorada a partir da experiência da leitura do discente com o texto literário no sentido de desenvolver uma leitura crítica do texto literário e transformar, fazendo o leitor olhar para dentro de si, olhar à sua volta e repensar a sua vida e a vida das pessoas.

Nesse contexto, a poesia de cordel tende a ser um significativo meio de acesso a diversas temáticas e manifestação da cultura brasileira, para incentivar a leitura sensível e crítica, que transforme o leitor no sentido de perceber, no jogo de palavras, eventos da história e cultura e os relacione com a vida, com as pessoas e seus problemas.

Com efeito, o acesso aos textos da literatura de cordel passa a ser um direito de todos, nos termos que apontam Candido (2004) ao situar a distinção entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis, estabelecendo que este conceito está ligado: “[...] a

meu ver com o problema dos direitos humanos, pois a maneira de conceber a este depende daquilo que classificamos como bens incompreensíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém. [...] Outros são compressíveis, como os cosméticos, os enfeites, as roupas extras. ” (2004, p. 110-111)

Do ponto de vista da função formadora, conforme aponta Candido (2004), a literatura possui esse papel devido apresentar textos compostos por valores que a sociedade preconiza, ou considera prejudicial. A manifestação dos valores aceitos ou não pela sociedade predomina na ficção, na poesia e na ação dramática.

A poesia de cordel na sala de aula na perspectiva do letramento literário

Quando trabalhamos com a leitura literária devemos utilizar primordialmente o texto escrito para realização efetivamente da construção do saber, pois o universo literário é repleto de conhecimentos sociais que são revelados para o leitor no momento do exercício da leitura. Esse contato com a ficção permite ampliar a noção de mundo através da experiência de terceiros, e, mesmo assim, a identidade do leitor é preservada. Vejamos o que diz Cosson (2014, p.17):

Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No

exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. (...) ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor.

Segundo Cosson (2014, p.12) a proposta do letramento literário é definido como “o processo (...) que se faz via textos literários, compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio. ” Assim se destina a reforçar, fortalecer e ampliar a educação literária que se oferece no ensino básico.

Nessa perspectiva, o estudo da poesia de cordel em sala de aula, a leitura oral do poema em voz alta, por meio do jogo rítmico, as entonações, envolve os leitores a compreenderem a beleza estética da literatura popular. Por isso, recomenda-se evitar restringir o texto à leitura silenciosa, porque tende a enfraquecer o seu poder de comunicação e recepção. Assim, a recepção ativa deve ser praticada, pois se trata de ouvir/ler com atenção para ativar discussões e sentidos dos textos com o propósito de refletir e, dessa forma, construir a compreensão crítica. Isso porque “Trata-se de buscar uma prática que se define por oferecer textos que possibilitem uma convivência mais sensível com o outro, consigo mesmo, com os fatos do cotidiano, com a vida e com a linguagem” (PINHEIRO, 2018, p. 123). Deve-se, pois, partir de atividades que realçam a voz dos alunos, as manifestações e a articulação dos elementos contedúísticos, de forma que “(...) possibilita um relacionamento

com o mundo concreto e com o mundo interior. Aqui, o fluxo da linguagem criativa não se prende a barreiras racionais; antes, entrega-se a um processo de experimentação, de criação constante e coletiva” (PINHEIRO, 2018, p. 89).

Do ponto de vista do ensino da literatura, Marinho e Pinheiro (2012) pontuam que os folhetos devem ter um espaço na sala de aula, de modo que seja considerado as características peculiares desse texto, e principalmente desfrutar da sua riqueza artística para desenvolver metodologias que contribui no processo de formação de leitores que conseqüentemente também favorece a aprendizagem dos alunos.

Diante do elo entre leitura e o letramento em foco, o ato de ler é mais do que decodificar, nesse viés a contextualização é de suma importância como podemos confirmar no livro *A importância do ato de ler*, no qual Paulo Freire expõe que a ação de ler é uma prática que não deve se esgotar na decodificação pura da palavra, e sim, se prolongar a leitura de mundo. Assim sendo, ambas devem caminhar juntas:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1999, p.11):

Alinhada a essa visão, a concepção da leitura dialógica aborda a interação autor – texto – leitor. Nessa tríade, o sentido da leitura é formado do diálogo entre o texto e os sujeitos. Para as autoras Koch e Elias (2008, p.11):

A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo.

Considerando que o eixo da leitura também está diretamente interligado com o campo artístico-literário, é importante introduzir a literatura de cordel para suscitar, além da apreensão estética de sua linguagem, uma leitura conscientizadora a respeito das diversidades.

O campo artístico-literário é importante porque proporciona exercitar a leitura literária pelo viés da humanização ao trilhar o aluno pelos diversos mundos que o texto revela ao leitor. A BNCC destaca os motivos que justificam a abordagem da leitura e literatura de forma que ambas sejam trabalhadas em conjunto:

Por fim, destaque-se a relevância desse campo para o exercício da empatia e do diálogo, tendo em vista a potência da arte e da literatura como expedientes que permitem o contato com diversificados valores, comportamentos, crenças, desejos e conflitos, o que contribui para reconhecer e compreender modos distintos de ser e estar no mundo e, pelo reconhecimento do que é diverso, compreender a si mesmo e desenvolver uma atitude de respeito e valorização do que é diferente. (BRASIL, 2017, p.137).

No componente curricular (Língua Portuguesa), do ensino fundamental, a BNCC contempla no eixo da leitura o ensino de literatura pautado no texto com fins reflexivos que permitam ao aluno aumentar os hábitos de uso da linguagem. Para essa fase

escolar temos uma competência específica direcionada à leitura literária, a competência nove:

9- Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para a fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2017, p.85)

Assim, a experiência e possibilidades de serem exploradas no exercício da leitura do texto literário são múltiplas, e o texto da literatura de cordel pode ser um elemento presente em sala de aula pra tais fins.

De acordo com as considerações de Candido a respeito da literatura notamos a importância do texto literário para o aprimoramento das práticas de ensino que tem o objetivo de promover nas aulas o incentivo à leitura e reciprocamente a conscientização a respeito do bullying, assim através da leitura explorar também a função humanizadora do texto literário. Candido, (2004, p.180) conceitua esta função da literatura como:

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 os problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

Torna-se importante ressaltar que o poema, enquanto protagonista na experiência de leitura na sala de aula, é envolvido por uma forma de conhecimento específico que necessita do leitor a construção de um saber instituído pela linguagem poética.

Reverberação sobre o convívio humanizado em “Brincar’ de bullying? É... besteira!”

O folheto do autor Manoel Monteiro traz um tema interessante para refletir com os alunos em sala de aula, no sentido de verificar se “*Brincar’ de Bullying? É... besteira!*” (2013). No tocante a sua composição estética, este poema está composto por 47 estrofes, cada uma constituída de seis versos, nesse padrão de sextilhas desenvolve um texto mais informativa, com o intuito de promover a reflexão durante a leitura.

Analisando a temática do cordel, o autor Manuel Monteiro mostra através das estrofes muito sobre o assunto, como também a preocupação com a falta de respeito com o próximo quando ao discorrer sobre o bullying evidência a necessidade da convivência com a diferença, ou seja, as características peculiares de cada um, como não devendo ser tomadas como motivo para xingamentos ou menosprezo.

Manoel Monteiro com sua linguagem poética inicia o cordel de forma implícita em relação ao tema, mais deixa bem esclarecido o malefício causado quando diz “Deixa como consequência / Feridas comprobatórias / De falhas na convivência”, no decorrer do texto o autor discorre sobre onde e como acontece o bullying, alertando que tal fato ocorre na escola e também via computador

(cyberbullying), nesse contexto o poema segue mostrando o que o bullying pode causar a vítima e mutuamente “aconselha” a não praticar ações prejudiciais ao outro, enfim continua incentivando o leitor a desprezar o comportamento que se configure como bullying e o cyberbullying.



A capa do folheto antecipa dados específicos do texto a uma primeira leitura. O título em letras grandes chama a atenção do leitor; além disso, a pontuação (ponto de interrogação) instiga a se refletir se o bullying é uma brincadeira, e as aspas realçam sentidos diferentes para o termo brincar. Junto à imagem, possibilita questionar que brincar é esse que provoca a tristeza ao invés de alegria.

A ilustração é bem sugestiva em relação ao tema, os desenhos retratam a agressão do indivíduo. Tem-se no cenário dois agressores e uma vítima visivelmente em pranto que, de acordo com o contexto situado pela linguagem verbal e não verbal, trata-se de alunos. De forma que a temática é voltada para a escola; portanto, é um cordel que expõe um problema que pode ser posto à reflexão sobre e no ambiente escolar.

Nas estrofes a 8 -11, Manoel Monteiro mostra que quando o foco é apontar o defeito de alguém, isso torna-se incabível porque não existe ninguém perfeito, o problema é que a diferença está sendo vista como defeito. Então devemos deixar de expor os outros a situações de constrangimento, ou seja, “brincadeira de mau gosto”, visto que a perfeição não pertence a nenhum cidadão, cabe a cada um mudar o pensamento e conviver respeitando os que estão em sua volta.

08- Brincadeira de mau gosto

Deixa de ser brincadeira,
Olhar o “defeito” alheio
É a mais pura lezeira
Pois “defeito”? Todos temos,
Que queira que não queira.

09- Todo mundo tem “defeito”

Se é que defeito é ser
Diferente dos demais,
Assim meu, tu podes crer,
Pode ter dois parecidos,
Mas, iguais não vai haver.

10- Todos somos diferentes

Nisso aí somos iguais,
Um é baixo o outro é alto
Só que o alto não é mais
Nem o baixo por ser baixo
É menos que os demais.

11- Quem olha o “defeito” alheio
Esquece do seu “defeito”,
Julgado por esse prisma
Melhor mudar o conceito
Pois neste mundo ninguém
É cem por cento perfeito.
(MONTEIRO, 2013, p.4)

Na estrofe 13, o autor ressalta o termo igualdade deixando a ideia de que as nossas diferenças, sejam estas étnicas ou sociais, devem ser motivos para buscar a prática de bons sentimentos, uma vez que a igualdade está no ato de aceitar e não rejeitar. O cordel tender a mostrar a importância do tema e para provocar o debate desse assunto conflitante que ainda é muito comum nas relações sociais:

13- O que iguala as pessoas
Não é altura nem cor
Mas a forma de tratar
O semelhante com amor
Seja ele rico ou pobre
Seja do jeito que for.
(MONTEIRO, 2013 p. 5)

Percebemos no poema a presença dos termos, “guerra”, “desarmonizou”, “drama”, “doença”, os quais estão vinculados a representação prejudicial do bullying na formação do sujeito. Por outro lado, o cordelista usa palavras como: “convivência”, “harmonia”, limite, liberdade, na tentativa de desconstruir a prática do bullying, assim instigar um comportamento adverso a formas maledicentes de agir.

O folheto aborda o respeito ao outro quanto à diferença de cada um. A atuação do cordelista nesse contexto é bem expressiva, pois se verifica em determinados versos um caráter conscientizador que instrui o leitor a refletir sobre as ações que os seres humanos realizam sem se colocar na situação do outro:

22- Por isso caro amiguinho
Pense antes de ofender,
Divulgar maledicências,
Pois, amanhã pode ser
Seu nome que esteja lá
E aí, que vais fazer?

23- Por causa dessas tolices
Muitos dramas tem havido,
Pelas feridas deixadas
Na psique do ofendido
Chegando a necessitar
Do mesmo ser socorrido.

(MONTEIRO, 2013, p. 8)

Portanto, esse texto literário além de chamar a atenção do leitor devido à musicalidade das rimas que tornam a leitura mais dinâmica, reciprocamente traz uma temática bem familiar no

espaço escolar. Assim, através do cordel, “Brincar “ de Bullying? É besteira!, o aluno é instigado a refletir sobre a necessidade do respeito ao outro, pois propicia uma leitura que deixa o discente diante de argumentos que conscientizam e valorizam a convivência saudável, os quais estimulam no leitor suscintamente questionamentos referentes a certos comportamentos humanos que não são condizentes com o convívio humanizado necessário nas relações de alteridade.

Considerações finais

Conforme o exposto, vemos a importância da Literatura de Cordel para a formação de leitores, por isso, a proposta de leitura do texto de cordel no ambiente escolar está orientada no sentido de contribuir para a formação de leitores que sejam capazes de discutir o texto tecendo a relação com o conhecimento de mundo que o cerca em sociedade.

Atualmente, têm ocorrido muitos casos de bullying nas escolas, os quais estão tomando uma dimensão assustadora da falta de respeito com o outro, que chega a extrapolar qualquer limite permitido pela sociedade, por isso refletir sobre esse tema nas escolas é relevante visto que recentemente aconteceu ataques terroristas em escolas, nos quais geralmente quem pratica os crimes alegam sofrer bullying.

Refletir sobre os bons comportamentos e respeito ao outro é buscar explorar o lado humanizador e a literatura muito pode auxiliar nesse sentido. Por outro lado, a leitura do texto literário possibilita o leitor ter contato com as características da linguagem

poética do cordel, o que torna a leitura mais atraente, possibilitando executar uma leitura mais dinâmica.

Assim, o ensino da literatura com proposta de textos que levem os discentes a se colocar no lugar do outro é significativo na construção desse leitor crítico, uma vez possibilitar momentos de reflexão sobre a presença e ausência de sentimentos e ações benéficas ou não ao ser humano. Em contexto de sala de aula, a cada dia, sentimos a necessidade da leitura de textos que envolvam discussões comportamentos que parecem inofensivos, embora, vistos com atenção, só ridicularizam o próximo. Observa-se, quão é importante a escolha de textos com os quais o aprendiz se identifique, pois, além de diversificar a abordagem do processo de ensino-aprendizagem com práticas metodológicas para a inserção da literatura, criam-se, de forma lúdica, possibilidades de dialogar com o leitor mostrando a importância do convívio humanizado nas relações de alteridade.

Referências

BRASIL, Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>>. Acesso em: 02/10/ 2018.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004, p.169 - 191.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 37.ed. São Paulo: Cortez, 1999.

KOCH, Ingedora Villaça. ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2ed. São Paulo: contexto, 2008.

MARINHO, Ana Cristina, PINHEIRO, Helder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

MORENO, Ana Carolina. *Brasil Cai em Ranking Mundial de Educação em Ciência, Leitura e Matemática*. G1 Educação. 06 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/brasil-cai-em-ranking-mundial-de-educacao-em-ciencias-leitura-e-matematica.ghtml>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

MONTEIRO, Manoel. *"Brincar" de Bullying? É ... besteira!*. 1ªed. Campina Grande: Camp Graf, 2013.

PINHEIRO, Helder. *Poesia na sala de aula*. 1.ed. São Paulo: Parábola, 2018.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de Leitura*. 6ªed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1988.

UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA O ENSINO DA LITERATURA POTIGUAR NO ENSINO MÉDIO: ATRAVESSANDO OCEANOS E VENCENDO DIFERENÇAS

Gilvan de Oliveira (UFRN)¹

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (UFRN-PPgEL)²

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de um trabalho de língua portuguesa realizado em 2018 com as turmas da 2ª série A e B no ensino médio da Estadual Maria Lúcia da Silva, localizada na cidade de São Bento do Trairí, interior do Rio Grande do Norte. A orientação metodológica parte de uma abordagem dialógica da literatura e objetiva fomentar novas leituras do poema *Navio Negreiro* de Castro Alves a partir dos poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* da “novíssima”³ escritora potiguar Drika Duarte. Adota-se neste trabalho numa



1 MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS/PROFLETRAS/NAT - NATAL. gilvanoliveira.professor@gmail.com

2 sderivaldo10@gmail.com

3 “Novíssimos” é nome dado aos novos escritores que têm surgido no estado e que vêm apresentando qualidade literária. Entre estes, destacam-se Márcio Dantas, Thiago Gonzaga e os escritores da escola currais-novense a exemplo do poeta Theo G. Alves.

concepção humanizadora da literatura, mediada pela leitura do texto literário e das relações dialógicas presentes na obra de arte. A parte final desse trabalho traz os resultados de algumas práticas de leitura realizadas durante o 3º bimestre de 2018 baseadas em instrumentos de avaliação escritos e orais que permitiram fazer associações temáticas entre Duarte (2014) e Alves (2015). No entanto, antes de descrever os resultados práticos dessas atividades, é necessário apresentar as discussões teóricas e metodológicas que fundamentaram este trabalho.

Por que ensinar e estudar a literatura norte-rio-grandense?

Ao propor a abordagem da literatura norte-rio-grandense em sala de aula, é importante ressaltar que seu ensino não pode se limitar apenas a uma necessidade local - região, estado ou país -, mas surge de uma necessidade universal do ser humano. A literatura, sendo ela regionalista ou não, cumpre seu papel desde que atenda a essa necessidade. Segundo Cândido (2017), a literatura faz parte daquilo que ele chama de *bens incompreensíveis*, garantida na constituição dos direitos humanos como “uma necessidade universal” (P. 177). Portanto, a escola, como instituição democrática, tem a obrigação de garantir que a literatura esteja sempre acessível àqueles que ocupam esse espaço de conhecimento. A escola deve ser o contraponto da sociedade que, muitas vezes, reproduz um espaço de desigualdades e não cumpre seu papel humanizador. Se a sociedade, em razão de ordem prática, valoriza mais os bens materiais em detrimento dos culturais, a escola não pode continuar reproduzindo esse discurso.

Nesse sentido é essencial ressaltar o papel social da literatura na escola, não somente porque ela uma fonte de conhecimento, mas porque, segundo Compagnon (2009), ela é única capaz de dar sentido à vida. Para o estudioso “a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem” (p. 29). Sem ela, a condição humana não pode ser compreendida e somente através dela que “seus leitores podem gozar melhor a vida, ou melhor suportá-la” (COMPAGNON, 2009, apud Johson, p. 48). Nesse sentido, a literatura desperta no indivíduo uma nova consciência, ajudando-o a lidar com as experiências traumáticas, ou seja, ensinando-o a viver melhor. Ao falar dos efeitos e da capacidade terapêutica da literatura, Zilberman (2009) lembra que ela contribui para o indivíduo “buscar um caminho para seus dramas pessoais ou sociais” (p.20). Nas palavras da pesquisadora, a literatura é a “condição básica de relacionamento entre os homens, porque faculta a expressão de seus dramas e das soluções possíveis” (p.20).

Além de sua capacidade terapêutica, Compagnon (2009) nos lembra que a literatura também nos livra da alienação e da injustiça social, contribuindo “para liberdade e para a responsabilidade do indivíduo” (p. 34). Cândido (2017) vai dizer que a literatura surge, primeiro, para suprir “uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade (p.188) e, em segundo lugar, como “um instrumento consciente de desmascaramento”. Dessa forma, justifica-se a necessidade de ensinar e estudar literatura, principalmente entre um público cujo desconhecimento dela pode levar alguns a encarar a vida de maneira equivocada. Ela funciona como um remédio para corrigir indivíduos de seus

desvios, ajudando-os a lidar melhor com as situações traumáticas, bem como livrando-o de sua condição de alienação.

O ensino da literatura potiguar: O que se deve estudar e se ensinar em sala de aula?

Ao pensar numa proposta para o ensino da literatura potiguar, é necessário fazer alguns questionamentos: Será que a literatura pode ser ensinada? Se tomarmos como referência os moldes de ensino que conhecemos hoje - conteudista e sistemático- talvez não tenhamos como argumentar a favor do ensino da literatura. Zilberman (2009), ao falar sobre essa questão, observa que “o texto artístico talvez não ensine nada, nem queira fazê-lo; mas seu consumo induz a práticas socializantes, que, estimuladas, mostram-se democráticas, porque igualitárias”. Apesar da discussão sobre a viabilidade desse ensino, Cosson (2016) considera “a escolarização da literatura” essencial para democratização do texto literário. Ele defende a necessidade dessa escolarização, pois mesmo sendo alvo de críticas, se bem conduzida pela escola, pode fazer toda diferença naqueles que a integra, desde que confirme seu poder humanizador. Segundo ele:

a questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem alerta Magna Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização” (COSSON, 2016, p. 23)

A crítica de Cosson (2016) concentra-se na forma como essa escolarização acontece. Para ele é preciso romper com o círculo da “reprodução” ou “permissividade”, permitindo que “a leitura literária seja exercida sem o abandono do prazer, mas com o compromisso de conhecimento que todo saber exige” (p. 23):

Na escola, a leitura tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito de linguagem. (COSSON, 2016, p. 29)

Zilberman (2009) embora questione a possibilidade de se ensinar literatura, assim como Cosson (2016), aponta que a leitura é o ponto de partida para aproximar o aluno da literatura, pois como argumenta a autora, a leitura do texto atende “à necessidade de letramento, sobretudo de letramento literário” (P.15). Segundo ela, a escola, enquanto instituição social, tem o dever de colaborar com o aluno, aproximando-lhes da leitura, para sua autoafirmação, pois somente pelo “exercício da leitura do texto literário em sala de aula pode preencher esses objetivos” (p 18). Zilberman (2009) defende que cabe a escola estimular a leitura literária como forma de validar o ensino da literatura. Segundo a pesquisadora:

[...] a execução dessa tarefa depende de se conceber a leitura não como o resultado satisfatório do processo de letramento e decodificação de matéria escrita, mas como atividade propiciadora de uma experiência única com o texto literário. A literatura se associa então à leitura, do que advém a validade dessa (p. 16, 17).

Cosson (2016) volta a dialogar com Zilberman (2009) ao defender que a escola não pode oferecer ao aluno uma única leitura de uma obra, mas lhes apresentar várias possibilidades de leitura para que o ensino da literatura seja verdadeiramente significativo para eles. No entanto, alguns fatores não favorecem para que esse trabalho aconteça. Zilberman (2009) menciona a dificuldade da escola em “formar leitores competentes de textos escritos informativos e, simultaneamente, bons apreciadores de literatura?” (p. 15), devido outras tarefas de ordem mais pragmática.

Para Cereja (2005), o pouco êxito que o ensino literatura vem produzindo, deve-se aos resultados pouco satisfatórios que os alunos vem obtendo nos exames nacionais que avaliam habilidades de leitura e de escrita dos alunos, principalmente no ensino médio. De acordo com o linguista, isso acontece primeiro porque os professores, na sua maioria, não desafiam seu aluno para a leitura literária, devido à alguns fatores como falta de tempo e deficiência na sua formação. Outro fator que emperra o ensino da literatura, segundo Cereja (2005), está relacionado ao estudo da historiografia literária que parece predominar no ensino da literatura, principalmente no ensino médio.

A crítica de Cereja (2005) condena o fato de que a historiografia tomou o lugar que o texto literário tinha no passado e convida-nos a refletir sobre o caráter prático da literatura que deve ser sempre mediado pela leitura do texto. Para Cereja (2005), a historiografia não pode ser desprezada, mas teria o seu lugar quando se trata da questão do ensino da literatura. Zilberman (2009), assim como Cereja (2005), também critica o modelo historiográfico da literatura. Para a pesquisadora, o papel da escola não é garantir o ensino ou historiografia de obras Canônicas, mas que a leitura ocupe o

espaço destinado ao ensino da literatura. Nessa direção, a autora aponta que “não podemos deixar de ter presente o que a literatura oferece a seu leitor, incluído nesse processo o que representa o ato de ler” (p. 16).

Se o trabalho com literatura perpassa a experiência do aluno com o texto, então exige-se que esse trabalho possa abarcar um número maior de textos literários em sala de aula, mesmo que estes ainda tenham sido reconhecidos pelo cânon. Zilberman (2009) defende que a escola não pode mais reforçar a distância entre o erudito e o popular e se empenhar em promover o diálogo entre várias instâncias sociais e culturais de forma a integrar a todos no espaço democrático da instituição. Uma escolha baseada apenas na cultura erudita só reforça aceitação de uma herança cultural das elites econômicas do país. Ao optar pelo cânone, a escola não pode excluir outras formas de expressão de forma isolada da nova realidade cultural. Ela precisa repensar a forma de trabalhar a literatura e assumir a postura mais coerente de que “a constatação de que tudo é cultura, e de que tudo é válido, alarga as potencialidades de criação e de investigação, de que resulta o bem-estar reinante nos segmentos focados nas expressões da arte e do pensamento”. (p. 14). Nesse sentido, não se propõe que a escola abandone o cânone, mas que, a partir dele, possa alargar o horizonte de leituras dos alunos.

Compartilhando desse mesmo ponto de argumentação, Cereja (2005), ao discutir sobre a seleção de obras no ensino médio, critica a lista de livros indicadas para os exames de vestibulares brasileiros. O doutor em linguística aplicada não concorda que tenha que haver uma lista fechada, pois impede o caráter dialógico das obras. Ele defende que provas do vestibular deveriam “incluir,

além das obras indicadas, outros textos e obras que com elas dialogassem, abrindo espaço, desse modo, para o estabelecimento de relações com outras manifestações artísticas e culturais, como a canção, o cinema, a televisão, o teatro e as artes plásticas” (p. 87). Essa postura fechada, segundo Cereja (2005), vem prejudicando o trabalho com a literatura na escola, pois como revela sua pesquisa, o trabalho com a leitura volta-se apenas para atender essa necessidade e com isso restringe “outras possibilidades de trabalho condizentes com a faixa etária, com a conquista do jovem para leitura” (p. 88). Para ele:

É ilusão imaginar que um acervo de apenas dez obras garanta a formação de um leitor competente. Essa formação, é claro, envolve a leitura de um número bem maior de obras, inclusive de algumas que não são consideradas ‘clássicos’ da literatura nem necessariamente e as mais cotadas para um exame do vestibular, como aquelas que estão evidência no momento, e despertam no estudante um interesse particular (CEREJA, 2005, p. 77).

Cereja (2005) considera a leitura de obras contemporâneas, um problema à parte e critica o fato de alguns exames não incluírem obras de autores contemporâneos, pois sendo sensíveis a críticas, os vestibulares se voltam para obras do passado, o que se distancia da realidade do aluno. Claro, que Cereja (2005) não argumenta a favor de uma escolha irresponsável que atenda apenas as exigências do mercado, mais que seja coerente com o valor artístico e literário da obra. Ele mesmo faz uma ressalva, sugerindo que os vestibulares, ao ampliar sua lista de obras, deveriam incluir obras “mais representativas da língua portuguesa (brasileira, portuguesa,

moçambicana, angolana, cabo-verdeana e do Timor Leste) e, eventualmente, algumas da literatura em outras línguas” (p. 87).

De outra maneira, deve-se ter cuidado, para que em nome dessa diversidade, possa-se aceitar qualquer obra como referência de leitura literária, pois o trabalho com literatura não deve ser guiado apenas pelo prazer estético que, muitas vezes, baseia-se na subjetividade do aluno que passa apreciar ou negar uma obra apenas por identificar-se, ou não, com ela. Cândido (2013) lembra que o estudo da literatura também passa pela forma. O crítico brasileiro ainda argumenta que a literatura “é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado” (P. 178). No entanto, Jouve (2013) demonstra que o impacto estético da forma segue sempre vinculado a história (p. 133). O linguista francês demonstra que o estudo da forma desvinculado de sua realidade exterior não garante seu valor artístico. Se por um lado, como falou Jouve (2013), a forma não é capaz de despertar “o interesse em si mesma”, por outro ela é capaz de criar “uma ordem definida que serve de padrão para todos e, desde modo, a todos humaniza” (CÂNDIDO, 2017, p. 181). Sendo assim, permite que os sentimentos, que na experiência de cada um de nós parecem vagos, “passem do estado de mera emoção para o da forma construída, que assegura e generalidade e a permanência” (CÂNDIDO, 2017, P.181).

Dialogismo: Uma proposta para o ensino da literatura norte-riograndense no ensino médio

A historiografia ou até mesmo a crítica literária especializada não deve guiar o ensino da literatura, pois este não é este seu objetivo principal, pois como bem lembra Todorov (2012) “sendo o objetivo da literatura a própria condição humana, aquele que lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2012, p. 92). O trabalho com a literatura potiguar, por extensão, não pode repetir o erro de trabalhar autores e obras canônicas, baseando-se apenas em trechos isolados de livros didáticos ou material de apoio, que trazidos fora de contexto em nada atesta seu valor literário. Deve-se, de acordo com Cereja (2005), reconhecer a diversidade das obras para poder permitir o acesso mais democrático da literatura. Dessa forma, nossas aulas serão muito mais ricas e diversificadas, favorecendo sempre ao dialogismo das obras literárias.

Dialogismo: Uma perspectiva Bakhtiniana

Numa perspectiva Bakhtiniana de dialogismo, as relações dialógicas estabelecem-se por meio de diferentes enunciados produzidos em diferentes épocas sobre a mesma questão. Bakhtin (2015) vai dizer que “dois enunciados alheios confrontados, que não conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em diálogo entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum” (p. 320). Nesse sentido, percebe-se a intenção daquele que produziu os enunciados novos não seja fazer referência a um texto fonte (intertextualidade). Mais

que a relação intertextual, estabelece-se também uma relação interdiscursiva entre o enunciado novo e aquele que o precede. Bakhtin (2015) demonstra que “dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos” (p. 331). Nesse sentido, a relação dialógica entre enunciados produzidos no passado não estaria condicionada a seu tempo, mas é capaz de produzir novos sentidos em épocas posteriores, desde que se aborde uma questão parecida. Nas palavras de Bakhtin (2015):

Não existe a primeira nem a última palavra, e não limites para o contexto dialógico (este estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo (p. 410).

Na perspectiva dialógica, os sentidos são sempre renovados e “não existe nada absolutamente morto” (p. 410). Dessa forma, a obra literária deve ser vista como uma *obra aberta* que não está presa à cultura de uma época, mas que pode suscitar novos sentidos à medida que se distancia no tempo em que passou a ser conhecida:

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mais não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e a compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só se revela as suas profundidades encontrando-se e

contactando com outro, com sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades de sentidos (BAKHTIN, 20154, P. 366).

Isso significa que uma obra que foi escrita num tempo distante de nossa atualidade pode ser lida com o olhar do presente. Seu sentido, portanto, não estaria condicionado a sua cultura e a seu tempo, mas de outras obras que, a partir dela, forem produzidas em culturas posteriores.

O ensino da literatura: Proposta dialógica de Cereja (2005)

A proposta apresentada por Cereja (2005) ancora-se no aspecto dialógico das obras. Assim como em Bakhtin (2015), o estudioso defende que a obra literária não pode ser fechada, mas aberta. Cereja (2005) lembra que “todo discurso artístico estabelece relações dialógicas com outros discursos, contemporâneos a ele ou fincado na tradição” (p. 178). Segundo o linguista, a literatura “como força dinâmica do processo cultural, “dialoga com outras artes e linguagens, às vezes tomando a dianteira do processo de mudanças (como ocorre no Surrealismo) às vezes ficando à mercê de mudanças que ocorreram em outras artes” (p. 201). De acordo com sua compreensão, se o professor pretende esgotar a leitura de um clássico da literatura nacional numa sequência de dois meses pode minar sua potencialidade. Cereja (2005) defende que o texto

literário deve ser o objeto central das aulas de literatura numa relação dialógica com o mundo com base em:

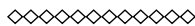
pelo menos duas dimensões: as suas relações com as situações de produção e recepção – nas quais se incluem elementos do contexto social, do movimento literário, do público, da ideologia, etc., conforme a visão de Antônio Cândido – e as de suas relações dialógicas com outros textos, verbais e não verbais literários e não literários, da mesma época e de outras épocas, conforme o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin. (CEREJA, 2005, p. 161).

Nessa perspectiva, “na aula de literatura cabe a música popular, a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, a TV, o cartum, o quadrinho. Cabem, enfim todas as linguagens e todos os textos, ou seja, a vida que com a literatura dialoga” (CEREJA, 2005, p. 201). Para não ficar só na teoria, Cereja (2005) apresenta sugestões de como a abordagem dialógica pode funcionar em sala de aula. Ele orienta que o professor possa “selecionar textos de um mesmo período (*abordagem historiográfica*) ou de períodos diferentes da literatura (*abordagem temática*) e promover um estudo comparativo entre eles, observando diferenças de enfoque e semelhanças à situação de produção” (P. 166, *grifos nossos*). Cereja (2005) resume a proposta dialógica do ensino de literatura em três abordagens: Historiográfica, temática e por gênero ou tradição. A abordagem temática da literatura- que serviu como orientação metodológica para este trabalho- parte da relação do texto literário com outros textos (de natureza literária ou não) que podem ser confrontados e ressignificados a partir de um novo olhar que é lançado sobre ele.

O ensino da literatura norte-rio-grandense: Saberes e práticas (Didatização da proposta):

Incluir obras de autores potiguares nas aulas de língua portuguesa é um desafio para os professores hoje. Primeiro porque não existe uma vasta opção de material didático que trate do assunto e tampouco uma disciplina específica para isso. Segundo porque muitos professores também não conhecem e também não demonstram interesse pelo tema. Visando amenizar essa situação, propomos um trabalho que pudesse incluir dentro programa da disciplina português autores regionais, partindo de uma abordagem dialógica do ensino da literatura no ensino médio. Neste artigo faremos um breve relato de um trabalho realizado no segundo bimestre de 2018 com a turma da 2ª série da Escola Estadual Professora Maria Lídia da Silva. Sem comprometer o programa de curso destinado a série, abordou-se obras de autores locais no contexto das aulas da 3ª geração do Romantismo a partir dos poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* de Duarte (2014) e *Navio Negroiro* de Alves (2015).

Duarte (2011) não entra no grupo de poetas e escritores potiguares reunidos na antologia de Duarte e Cunha(2001)⁴ e, pelo que sabemos, não figura em nenhum lugar do Cânon potiguar. No entanto, a poeta potiguar aborda temas que poucos autores potiguares demonstraram interesse. Ao optar pela “novíssima” escritora, pretendia-se valorizar a poesia de temática *afro* e, como aconteceu no século XIX com o poeta Castro Alves, combater o



4 Em Literatura do Rio Grande do Norte: uma antologia (2001), as duas autoras reúne em sua antologia apenas os escritores potiguares de quatro períodos, a saber: literatura de formação, literatura de transição, literatura modernista e literatura contemporânea. Publicada em 2001, a obra não considera os escritores surgidos nas duas últimas décadas.

discurso de opressão vivido pelas pessoas desse grupo étnico. Assim como os negros ganhou representatividade nos poetas do passado, deve-se encontrar outras vozes na literatura do presente que abrace as lutas daqueles que sempre foram oprimidos e cuja voz não pode ser silenciada. Por isso a necessidade de trazer para sala de aula o grito de poetas contemporâneos como Duarte (2014) para dialogar com essas vozes do passado.

Primeira atividade: Leitura e interpretação do poema Navio Negroiro

As alunos fizeram a leitura individualizada do poema *Navio Negroiro*. Na sequência, pedimos que eles apresentassem para turma a parte em que eles mais tiveram dificuldades de interpretação ou com a qual mais haviam se identificado. Em seguida foram feitas algumas intervenções sobre a linguagem do poema, apresentando algumas figuras de linguagens que contribuíram para o sentido do texto. Alguns aspectos diálogos fizeram parte dessa discussão, como, por exemplo, observar que o poema trazia uma intertextualidade com a narrativa bíblica de *Abraão* e sua serva *Agar*.

Segunda atividade: Produção escrita de poemas (associação por meio de versos)

Depois os alunos foram convidados a assistirem ao filme *Amistad* e fazerem um paralelo com o poema de Castro Alves. Na sequência, introduzimos o poema *Terra de Sofrimento* de Duarte (2014) e pedimos que fizessem paralelos com o poema *Navio Negroiro*. Alunos puderam fazer oralmente suas colocações e depois sugerimos que escrevessem estrofes, misturando versos da

poeta potiguar e do poeta Castro Alves. Dessa atividade, podemos obter algumas estrofes, das quais transcrevo duas:

Primeira estrofe:

Oh Mãe, navio partiu para o mar
Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas

Segunda estrofe:

Homens do mar! ó rudes marinheiros,
Tostados pelo sol dos quatro mundos!
Meus companheiros
Feito bichos algemados

Nota-se, nessas estrofes, que o aluno seguiu uma linha de raciocínio ao agrupar os versos do poema *Terra de Sofrimento* e *Navio Negreiro*. Na primeira estrofe, observa-se que os primeiros dois versos de Duarte (2014) estabelecem uma relação dialógica - por associação temática- com o terceiro verso do poema *Navio Negreiro* de Alves (2015). O mesmo ocorre com a segunda estrofe onde os dois primeiros versos retirados do poema *Navio Negreiro* dialogam com os últimos dois versos da poetisa potiguar.

Terceira atividade: Dramatização da releitura dos alunos

Depois da produção escrita, os alunos passaram a fazer a leitura dramatizada do texto por eles produzidos. Durante a leitura, os alunos passaram dramatizar o texto, encenando o sofrimento dos escravos trazidos embarcações durante o período da escravidão. O trabalho encerra-se com apresentação da peça durante a

culminância do projeto “Restaurante Literário” que há dois anos faz parte do calendário de eventos da Escola Estadual Maria Lúcia da Silva. Como é possível conferir nas fotos abaixo:



Nessa peça, os alunos produziram um cenário que remontava bastante o sofrimento dos escravos trazidos nas embarcações durante a colonização. Os alunos fizeram um navio de papelão, confeccionaram chicotes, trouxeram correntes tudo para dar mais realidade a cena e vida ao poema. O poema era recitado ao som

do microfone numa espécie de jogral por dois cantores (alunos) que se reversavam na leitura das estrofes, enquanto alguns outros alunos dramatizavam os sofrimento dos escravos com “gritos, ais e preces” ao som de chicotes e correntes e as risadas de satanás, como é possível observar em parte do roteiro que os alunos fizeram e que fizemos questão de reproduzir aqui:

Cantor 2:

Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.

(Nesse momento ouve-se o barulho dos chicotes e os escravos tentando se livrar das chicotadas)

Comandante da embarcação (Com postura de ódio dirige-se aos marinheiros):

“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”

[...]

Cantor 2:

Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...

Conclusão

O projeto de leitura “Atravessando oceano e vencendo diferenças” é fruto de uma leitura dialógica entre os poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* de Duarte (2014) e o poema *Navio Negreiro* de Alves (2015). Por meio do recorte temático, o projeto proporcionou novas leituras e nos fez repensar o papel do negro na sociedade brasileira atual. A orientação metodológica seguida neste trabalho não tem a intenção de direcionar o ensino da literatura

potiguar, mas surge como uma alternativa, considerando a leitura literária e da experiência com o texto o ponto de partida para o estudo da literatura produzida em nosso estado. Além de servir de referência para trabalhos futuros de professores que venham a se interessar pelo tema.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Castro Alves o poeta da abolição*: Uma breve antologia dos poemas abolicionistas. São Paulo: Cereja Editora, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2015

CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a vida Social*. In. *Literatura e Sociedade*: Rios de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____, Antônio. *O Direito a literatura: Vários Escritos*: 6ª edição 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CEREJA, Willian Roberto Cereja. *Ensino de literatura*: Uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual Editora, 2005.

COMPAGNON, Antonine. *Literatura para quê?* In: _____ trad Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p 8 – 57.

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

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira, 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

JOUBE, Vicent. *Por que estudar literatura*. Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábolas, 2012.

LOPES, Edward Lopes. *Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin*. In. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. Diana Luz Pessoa de Brarros e José Luiz Fiorin (Orgs.). São Paulo: EDUSP, 2011.

ZILBEMAN, Regina. *A literatura e o ensino da literatura*. Curitiba: Ibpex, 2010.

_____, *O papel da literatura na escola*. In: *Via Atlântica*, Nº 14 DEZ/2008: UFRGS – FAPA, 2009.

PARTE 3

Literatura e Cultura

A Zumbi dos Palmares

" A língua nasceu virada para fora de si, irmanada com os lábios, os dentes e as cordas vocais que lhe deram a fala, a música, o grito e o silêncio. A língua não se importa que a façam voar em vozes e falas, que a enrolem em pergaminhos, folhas simples ou papel reciclado. O certo é que em silêncio ela grita e mesmo quando, inseguros, nela deitamos a mão, a língua é sempre testemunha."

Odete Semedo

SUMÁRIO PARTE 3

- 614** RETRATOS FEMININOS EM SABOR DE MABOQUE
Izabel Cristina Oliveira Martins (UEPB/PPGLI)
Profa. Dra. Francisca Zuleide (UEPB/PPGLI)
- 632** "A CULPA ESTÁ COM AS MULHERES": UMA LEITURA SOBRE A MULHER E A MATERNIDADE A PARTIR DO CONTO AS CICATRIZES DO AMOR, DE PAULINA CHIZIANE
Jailma da Costa Ferreira (UEPB)
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)
- 649** NARRATIVAS PERFORMÁTICAS DE UMA DANÇA EM CONSTRUÇÃO: O EMPODERAMENTO NEGRO A PARTIR DOS ORIXÁS
João Francisco de Azevedo Neto
Lia Franco Braga (UFRN)
- 666** AMERICANAH: PARA ALÉM DO AMOR, UMA HISTÓRIA DE RACISMO
Joelia de Jesus Santos (Pós-Crítica /UNEB)
Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (Pós-Crítica /UNEB)
- 684** LUIZ GAMA E SEU PROJETO DE LIBERDADE: ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA, UMA CONQUISTA DOS ESCRAVIZADOS
Joelia de Jesus Santos (Pós-Crítica/UNEB)
Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (Pós-Crítica/UNEB)
- 703** INFÂNCIA E PERIFERIA: UMA ANÁLISE DO SER CRIANÇA NO CONTO ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR OS BRINQUEDOS, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Joseane dos Santos Costa (UEPB/PPGLI)
Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra UEPB/PROFLETRAS/PPGLI)
- 719** DA AUTOBIOGRAFIA AO TESTEMUNHO: O DIÁRIO DE BITITA NA FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO
Karliana Barbosa de Arruda (UEPB)
Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB)
- 736** AMARGOS COMO OS FRUTOS: A POÉTICA DOS ANÔNIMOS NA POESIA DE PAULA TAVARES
Lanuk Nagibson Araújo Silva (PPgEL-UFRN)
Profa. Dra. Marta A. Garcia Gonçalves (PPgEL-UFRN)

- 758** PROFESSORA E REPRESSORA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DA FOME EM “QUARTO DE DESPEJO” DE CAROLINA MARIA DE JESUS
Lázaro Sávio da Silva Nazário (UFRN)
Profa. Dra. Juliane Vargas Welter (UFRN)
- 772** O POETA VAI À ESCOLA: A VIVÊNCIA HUMANIZADORA DO TEXTO POÉTICO EM SALA DE AULA
Luiz Felipe Verçosa da Silva (UNEAL)
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UEPB)
- 788** A CONDESSA NEGRA DE BENJAMIN GASTINEAU: UM DON JUAN AFRICANO COMO MODELO DE HERÓI EM CASTRO ALVES COMO ESTUDANTE ACADÊMICO DO ROMANTISMO BRASILEIRO
Prof. Dr. Marcos Vinícius Fernandes (IFRN/SC)
Profa. Dra. Karina Chianca (UEPB/UFRN-PPgEL)
- 804** FORMAÇÃO DE PROFESSORES, IDENTIDADE E A PRODUÇÃO DE LIVROS ARTESANAIS: UMA EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DE GRADUAÇÃO
Profa. Dra. Maria Aparecida de Matos (UFT)
Profa. Dra. Giane Maria da Silva (UFT)
- 817** MITOS AFRO-BRASILEIROS: TRAVESSIAS ANTIRRACISMOS
Profa. Dra. Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB/Pós-Crítica)
Profa. Ma. Reijane M. J. Oliveira (UNEB/Pós-Crítica)
- 837** UMA PROPOSTA PARA O LETRAMENTO LITERÁRIO: A VOZ INDÍGENA DA RESISTÊNCIA PELA VIDA, IGUALDADE E LIBERDADE
Maria Anunciada de Brito Leal (CAPES-UEPB/CH/PROFLETRAS)
Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB/CH/PROFLETRAS)
- 855** DO CONTO AO (RE)CONTO, FORMAÇÃO SOCIAL E LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA ANÁLISE DA OBRA GRIOT DE JÚLIO EMÍLIO BRAZ
Maria Aparecida Nascimento de Almeida (UEPB-PPGLI)
Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB-PROFLETRAS/PPGLI)

RETRATOS FEMININOS EM *SABOR DE MABOQUE*

Izabel Cristina Oliveira Martins (UEPB/PPGLI)

Profa. Dra. Francisca Zuleide (UEPB/PPGLI)

Dulce Filomena Martins Tavares Braga é uma escritora angolana que vive no Brasil desde setembro de 1975, período em que chegou, aos dezessete anos, refugiada juntamente com outros parentes após a intensificação da guerra civil provocada pelos antigos movimentos de libertação em Angola. Formada em Economia pela Unicamp, atualmente, é empresária no ramo de confecções. Tornou-se conhecida no Brasil e no exterior, após publicar no ano de 2009 o livro *Sabor de maboque*, cujo conteúdo registra as memórias sobre a Angola de sua infância e adolescência, fases da vida hibernadas pela autora por mais de três décadas como forma de evitar a dor que as lembranças da guerra provocavam cada vez que eram rememoradas.

A evocação desse passado, paradoxalmente, resgata momentos felizes e doces relacionados ao carinho pela terra natal, às brincadeiras da infância com primos e amigos, às novidades do primeiro amor, como também faz ressurgir episódios tristes e o gosto amargo da guerra e suas intragáveis consequências, conferindo ao romance um sabor agridoce, tal como o sabor do maboque, fruto das regiões tropicais e subtropicais da África, que deu origem ao título da obra.

Filha de emigrantes portugueses, Dulce Braga tinha uma vida confortável em Angola. Seu pai, ao fim dos três anos

obrigatórios do serviço militar em África, resolveu continuar no continente. Após vinte anos de trabalho, conseguiu construir com o auxílio de outros irmãos um “pequeno império” em Nharêa, vila situada no coração de Angola. O patrimônio familiar de Dulce era considerável, compreendendo uma rede de comércio varejista, fazendas pecuaristas e agrícolas, uma frota de caminhões, além de imóveis situados em África e na Europa. Sem apertos no orçamento, a família comumente viajava para Portugal na época das férias escolares, tinha empregados domésticos e dispunha, entre outras regalias, de oportunidade de escolarização para os filhos que, assim como a maioria dos descendentes de portugueses, seguiam para os melhores colégios internos de Angola, após a conclusão dos primeiros quatro anos de escola primária.

Divulgado no Brasil pela Pontes Editores, *Sabor de maboque* teve várias edições e já atingiu uma vendagem superior a oito mil exemplares. Além da edição brasileira, o romance foi publicado em Portugal através da Dinalivro, com um acréscimo ao título: *Sabor de maboque – a magia africana* (2011). Em 2015, o livro de Dulce Braga recebeu o selo do PNL (Plano Nacional de Leitura) e foi traduzido para o francês com o título *La saveur du maboque – un parfum d’Afrique*, com lançamento em Cayenne, capital da Guiana Francesa. Acrescente-se, em tempo, que a autora também publicou o livro infantil *Ndapandula Mama África – Obrigada, Mãe África*, o qual vem sendo adotado por escolas brasileiras. Segundo a autora, esse último livro é “um tributo de gratidão por tudo o que a África presenteou ao Brasil, e daí o ‘Obrigada’ no título, apesar da escravatura ter sido o veículo para tal”.

Sabor de maboque volta-se para a questão da emigração e exílio forçados ocorridos durante o processo de descolonização

dos países africanos que estiveram sob o poderio português por aproximadamente cinco longos séculos, dando ênfase especificamente ao contexto angolano. Embora apresente como protagonista uma personagem feminina, Dulce (nome homônimo ao da escritora do romance), a narrativa não privilegia, necessariamente, as questões de gênero, nem problematiza como essas relações afetam e são afetadas por esse contexto. Entretanto, a partir do comportamento delineado pela autora para a protagonista e para outras personagens femininas da narrativa, pode-se estabelecer um perfil representativo da mulher jovem angolana descendente de europeus e da mulher portuguesa que estiveram em África, durante as últimas décadas da Angola colonial.

Atenta-se, inicialmente, para o fato de que Dulce, apesar de ter nascido em Angola, herdou de seus pais portugueses e colonos abastados a cor da pele e a cultura europeia, particularidades que a distancia peremptoriamente da mulher nascida e criada em África – e integrada à cultura desse continente – sobretudo, quando pertencente à comunidade rural, espaço que, em decorrência da forte predominância da tradição, tem intensificada a preservação de hábitos e costumes, entre os quais os ritos de iniciação, contribuindo “para a manutenção da diferença entre os papéis sexuais, mas também para a inferiorização social das mulheres” (SILVA, 2012, p. 42).

É fato que Dulce encontra-se inserida no tradicional regime patriarcal. A narrativa está apinhada de episódios que confirmam as marcas do poder masculino. No entanto, por estar integrada ao espaço urbano, onde há uma considerável influência da cultura decorrente da colonização, da modernização e da globalização, a protagonista goza de algumas prerrogativas, entre elas, a educação,

direito negado – mesmo nos dias de hoje – às jovens do meio rural, conforme assinala o pesquisador angolano Eugênio Alves da Silva (2012):

A construção social do gênero feminino reporta-se a valores culturais que diminuem a mulher enquanto ator social, pois limitam a sua participação ao contexto doméstico. [...] Nesta base, não se estimula a escolarização das raparigas já que o seu futuro é traçado em função dos valores culturais que valorizam os interesses masculinos e porque no seu horizonte são colocados unicamente o lar familiar e a maternidade. Esse destino tem a marca da tradição, que impede as próprias mulheres de o contrariar, pois isso seria indigno e prejudicial para elas e para a comunidade. (SILVA, 2012, p.48).

É comum, pois, no meio rural que a função social da mulher esteja relacionada ao casamento, à maternidade, aos trabalhos domésticos, à machamba e à manutenção da tradição, de maneira que a dignidade feminina passa a depender de como a mulher realiza essas funções. Desse modo, sujeitas ao casamento, “do qual depende a sua realização como pessoas” (SILVA, 2012, p. 44), as jovens estão, desde a mais tenra idade, em constante interação com as mulheres mais velhas e restritas ao ambiente doméstico, consoante destaca Silva (2012, p. 45): “[...] sob o olhar atento das mulheres, as meninas estão sujeitas às influências da tradição, sendo preparadas para o ofício de esposa e mãe. Este é o destino que lhes é irrevogavelmente traçado”.

Da fecundidade depende o prestígio social da mulher da comunidade rural. Assim, quanto mais filhos tiver, mais passa a ser estimada pelo marido, uma vez que a fertilidade garante

a continuação da linhagem. Caso não os tenha, é rechaçada, sendo entregue aos seus familiares, como demonstra o conto “Negócios” da angolana Chó do Guri: “Elas tinham de ser reprodutivas. Assim como o gado. Os animais não reprodutivos eram mortos e utilizados nas festas e as mulheres não reprodutivas eram devolvidas aos seus familiares após uma tentativa de um ano. Voltavam escorraçadas para a família [...]” (GURI, 2009, p.26).

Por restringir a mulher ao espaço doméstico, as comunidades rurais consideram a educação escolar desnecessária à sua cultura, sendo as meninas as primeiras condenadas a abandonar os estudos quando surge a necessidade de apoio nas atividades domésticas e no rendimento familiar. Dessa forma, encarada com desconfiança, a escola oficial significa ameaça à tradição cultural, na medida em que pode questionar e confrontar as práticas culturais, afastando principalmente as mulheres de suas tradições (SILVA, 2012).

De acordo com a narrativa, Dulce não só frequentava a escola como também era incentivada pelos pais a esse propósito. Antes da explosão da guerra civil em Angola, seu percurso escolar transcorreu como de costume para a maioria dos descendentes de europeus: cursou o ensino básico, ingressando, em seguida, no colégio interno, onde fez até o nono ano. Após isso, passou para o Liceu, onde cursou o décimo e o décimo primeiro ano. Sonhava em ingressar na universidade, o que não veio a se concretizar em Angola, como esperava, devido a sua fuga durante a guerra civil.

Natural de Nharêa, município da província do Bié, a protagonista de *Sabor de maboque* precisou se deslocar para Silva Porto ao concluir os quatro anos da escola primária. No colégio Nossa

Senhora da Paz, onde ficaria interna, ela e a maioria das outras meninas só voltavam para casa de quatro em quatro meses e só mantinham contato com os familiares através de cartas que poderiam ser escritas semanalmente. O currículo, além das disciplinas corriqueiras, incluía aulas de educação religiosa, comportamento e trabalhos manuais. Esse modelo educacional diferenciado e baseado no padrão de ensino português tomava como critério os papéis sociais pedidos à mulher considerados distintos dos do homem (ADÃO & REMÉDIOS, 2011), concebendo a educação secundária feminina em ordem ao cumprimento da preparação da adolescente para as suas funções de mães, esposas e donas-de-casa.

A rigidez do internato, conduzido por freiras, perfazia-se em muitos sentidos, a começar pelo uso de uniformes, cuidados com o enxoval pessoal até o cumprimento de infinitas regras que primavam para o bom funcionamento do local: “Parecia haver campainhas soando e freiras batendo palmas por toda a parte e todo o tempo. Regras, ordens e horários deviam ser rigidamente observados. Em breve, no mais íntimo e castrador silêncio, eu passaria a questionar tudo aquilo” (BRAGA, 2009, p. 45).

Contudo, era a sexualidade feminina o ponto mais reprimido naquele espaço, principalmente durante as idas aos cinemas, realizadas uma vez por semana, como momento de lazer das internas. Constantemente vigiadas, as jovens não podiam olhar para os lados, restando-lhes como alternativa realizar “uma superginástica dos globos oculares” (BRAGA, 2009, p. 45), caso desejassem flertar com algum rapaz durante o percurso. Do zelo excessivo, constituía-se, desse modo, o principal objetivo da família, da igreja e da sociedade: “abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo

social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 2006, p. 45).

Embora houvesse proibição e vigília constantes, “que só fazia[m] aumentar a taquicardia pelo simples cruzamento de olhares e o desejo pela transgressão” (BRAGA, 2009, p. 45-46), as meninas internas encontravam maneiras de realizar a atividade mais proibida do colégio: namorar. Com este fim, faziam uso secreto do “caderno de inquérito”, uma espécie de livro elaborado pelas moças com perguntas “mais ou menos pessoais” para serem respondidas por rapazes do Colégio Marista, internato masculino. A saída e a entrada do caderno em ambos os internatos eram facilitadas por alunos externos que frequentavam as aulas nos colégios, mas moravam em casa de parentes. Assim que o caderno retornava para as mãos das meninas, elas escolhiam o rapaz que pretendiam namorar, começando em seguida a fase de correspondência que se dava através de reflexos de espelhos e cartas clandestinas:

Entre a nossa mata e a do colégio dos irmãos Maristas, o internato só de meninos, havia apenas uma rua. Quando as freiras projetaram o colégio não imaginaram que apesar do muro ter um metro e meio de altura, havia pontos do nosso pátio de onde podíamos ver todo o espaço do recreio deles. [...] Com o espelho devidamente posicionado, mandava reflexos na direção da mata deles e não tardava para ver alguns meninos olhando e tentando identificar a mandatária dos sinais. Não se falavam, nem se tocavam, mas isso bastava [...] (BRAGA, 2009, p. 49-50).

Além do acesso à educação, Dulce – assim como a maior parte das jovens brancas abastadas da área urbana – tinha a

“liberdade” de escolher o rapaz com o qual pretendia namorar e casar, desde que o mesmo se encaixasse em alguns critérios como, por exemplo, pertencer a uma boa família (entenda-se por essa expressão não apenas possuir ausência de antecedentes que pudessem causar ignomínia social, mas também gozar de *status* igual ou superior ao da família da jovem casadoira). Contrariamente, nas comunidades rurais angolanas os casamentos eram e continuam sendo determinados pelos parentes dos nubentes, uma vez que: “Revestindo-se de um caráter comunitário, os indivíduos não têm autonomia para decidir, pelo que o casamento é negociado pelas famílias, restando à mulher resignar-se à aceitação do marido” (SILVA, 2012, p. 45).

Além de serem conduzidas ao casamento arranjado, as mulheres das comunidades rurais estão sujeitas a ritos de passagem que representam a instância do renascimento da jovem para a condição de mulher adulta e para a sua missão de ser mãe e esposa, conforme destacam Silva & Carvalho (2009, p. 2.407):

No meio rural, a condição de mulher adulta é conquistada mediante ritos iniciáticos. Nestes, ela prepara-se para assumir os papéis de esposa e mãe, de gestora do lar e da vida familiar. Portanto, a construção social do gênero feminino reporta-se a valores culturais que diminuem a mulher enquanto ator social, na medida em que restringem a sua participação social ao contexto doméstico. Trata-se de “cidadania mitigada” já que a mulher acaba por não ter expressão social. A submissão da mulher rural a rituais de passagem contribui para que ela não aceda plenamente à cidadania social, limitando-se as suas oportunidades de intervenção na comunidade. (SILVA & CARVALHO, 2009, p. 2.407).

Outra tradição angolana da qual a família de Dulce se absteve devido ao pertencimento à cultura europeia foi o alembamento ou alambamento, cerimônia tipicamente africana que ocorre geralmente na zona rural onde se prescreve a troca das noivas por vacas e/ou grãos (SECCO, 2007). O poema “Rapariga”, da escritora Ana Paula Tavares, revisita esta e outras práticas da tradição secular angolana, enfatizando o papel social feminino em sua cultura de origem: “Cresce comigo o boi com que vão me trocar/ Amarram-me já às costas a tábua Eykelessa/ Filha de Tembo/ Organizo o milho/ Trago nas pernas as pulseiras pesadas/ Dos dias que passaram.../ Sou do clã do boi” (TAVARES, 1985, p. 22).

Nas cidades, a prática do alembamento também vigora, sendo que ao invés de gado ou cereais, o noivo entrega à família da noiva bens e dinheiro. Corresponde, no Brasil e em Portugal, ao que conhecemos por dote da noiva, embora, inversamente, quem paga o dote não é a família da noiva, mas a do noivo. Para os angolanos, funciona como uma espécie de indenização pelos gastos feitos com a noiva desde o seu nascimento até o dia do casamento. Geralmente, a lista contendo o que a família exige durante o alembamento é elaborada pelos tios da moça. Entre os itens podem ser encontrados, tecidos, joias, roupas e sapatos para os familiares, bebidas, animais etc. Caso o noivo tenha saltado a janela o dote é redobrado. De grande valor cultural, o alembamento possui mais importância para os angolanos que o casamento civil ou religioso. Não obstante, o estudioso africano Nkondo Pascal, citado pela escritora Amélia Dalomba (2011, p. 27) em seu romance *Uma mulher ao relento*, adverte:

O alembamento atualmente está a descaracterizar-se, pelo subjetivismo oportunista de famílias, que fazem desta prática respeitável e ancestral, uma forma de ganhar dinheiro, exacerbando o valor do dote, como se estivessem a comercializar um animal e não é esta a essência e respeitabilidade do alembamento. Certas exigências chegam já a tomar proporções alarmantes e que deveriam ser suscetíveis de intervenções judiciais, em várias partes de África, o que é lamentável.

Embora estivesse isenta das tradições e ritos africanos, por razões já explicitadas, Dulce estava presa a padrões comportamentais de sua cultura. Como “moça de família” não ignorava as regras da moral e dos bons costumes, evitando possíveis descumprimentos de qualquer que fosse a ordem por receio de decepcionar os pais, conforme se pode comprovar pelos excertos: “Não podia decepcionar meus pais e como dizia meu avô, a fruta arrancada ainda verde do galho pode amadurecer fora do pé e ficar doce” (BRAGA, 2009, p. 43); “Como não admitiria a ideia de decepcionar meus pais, nunca exteriorizei a sensação de me sentir presa” (BRAGA, 2009, p.45). Talvez o medo de não corresponder às expectativas dos pais estivesse também relacionado à ordem do nascimento da protagonista. Por ser a filha mais velha, competia a ela dar exemplo aos irmãos e na ausência dos pais também era de sua responsabilidade os cuidados com os mais novos:

Atendendo às palavras de minha mãe que, desde o nascimento de meu primeiro irmão e, mais tarde, de minha irmã, me concitara a dar-lhes exemplo por ser a mais velha, e de cuidar deles, esperei meus pais responsabilmente de mãos dadas com Maria e Manuel, cinco e um e meio ano respectivamente mais novos que eu. (BRAGA, 2009, p. 23).

De acordo com Michelle Perrot (2009), a ordem do nascimento acaba interferindo nas eventualidades da vida familiar para modelar as dependências e os deveres. Destacando a importância dos irmãos mais velhos, a estudiosa explicita: “O papel de um irmão mais velho na escolha de um ofício ou na orientação ideológica pode ser decisivo. As irmãs mais velhas muitas vezes são as instrutoras dos caçulas [...], iniciando as mais novas nos cuidados do lar, nos segredos do corpo e da sedução” (PERROT, 2009, p.153). Ainda sobre a árdua responsabilidade das filhas mais velhas, perante morte prematura da mãe, Perrot (2009) acentua: “A filha mais velha carrega uma missão especialmente pesada: substituta da mãe falecida, ela tem de assumir as tarefas domésticas e maternas junto ao pai e aos irmãos mais novos” (PERROT, 2009, p. 153).

É certo que a mãe de Dulce não morre durante a narrativa. Todavia, o romance indica essa carga de responsabilidade atribuída à personagem pelos pais, especialmente no episódio em que o pai, Francisco Tavares, esconde os diamantes retirados das joias das mulheres da família no salto de um dos sapatos da esposa Hermínia e incumbe à filha Dulce a difícil tarefa de calçar e cuidar do calçado, em caso de qualquer imprevisto com a mãe, tornando-se “a segunda guardiã de tudo o que onze pessoas teriam como suporte financeiro para enfrentar o que viria” (BRAGA, 2009, p. 136). A cena simboliza o fato de que, perante a morte da mãe, a protagonista corria o risco de ser sacrificada à glória e à vontade paterna, como diz Perrot (2009), já que ela provavelmente seria encarregada de ajudar o pai a criar os irmãos mais novos, como também realizar outras funções da casa que estavam em momento anterior sob a incumbência materna.

Ainda que as distinções entre os papéis femininos e masculinos continuassem nítidas na segunda metade do século XX, as condições de vida nas cidades diminuíram muitas das distâncias

entre homens e mulheres. Práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações. Demonstrações públicas de afeto, que eram consideradas falta de decoro, passaram a ter uma maior aceitação pelos familiares da moça. A saída com o rapaz já acontecia sem o acompanhamento dos olhos atentos de outras pessoas – irmãos, tias ou criada de confiança. Entretanto, o namoro continuava sendo marcado pelo recato e pelo caráter cerimonioso, sob o indispensável consentimento paterno, conforme atesta este trecho de uma conversa de Dulce com o namorado Pedro:

No meio de uma dança na matinê de um domingo de novembro do ano anterior, pouco tempo depois de começarmos a namorar, ele [Pedro] me surpreendeu:

- Queres que eu vá à Nharêa comemorar a passagem de ano?

A pergunta ficou sem resposta por um aflitivo espaço de tempo, enquanto eu tentava imaginar qual seria a reação de meu pai ante a notícia da visita de um provável genro, quando eu chegasse em casa para as férias natalinas, na pequena vila da Nharêa onde nasci e toda a minha família vivia.

- Se quiseres ir... será maravilhoso. Mas sabes que vais ter que falar com meu pai, para me pedir em namoro.

A frase soou entre interrogativa e afirmativa pela insegurança e desconforto de colocá-lo numa situação dessas.

Com um sorriso ladino ele deu-me a resposta que me pôs à vontade e feliz com a ideia de tê-lo comigo lá em casa:

- Sei – disse ele – e se tenho que o fazer, que seja logo.

O pedido foi feito e aceito em dezembro de 1973, dentro de todos os preceitos, expectativas e nervosismo que tal situação provocava. (BRAGA, 2009, p. 25-26).

Dulce, presa à imagem do pai, soma-se às fileiras das filhas que temem a reação paterna diante da presença de um provável genro, confirmando-se nessa situação como o poder do pai é a forma suprema do poder masculino, exercido sobre todos e ainda mais sobre as filhas, vistas como fracas, dominadas e desprotegidas. Ocorre ainda que ao mostrar-se aparentemente duro em suas decisões sobre os relacionamentos afetivos das filhas, o pai deixava claro que a mesma estava protegida e que faria qualquer coisa para defender a sua honra, visto que, conforme indica Bassanezi (2006, p. 616): “A própria honra do pai de família dependia, em parte, da boa reputação de suas filhas”.

As admoestações paternas durante o namoro eram bem conhecidas: o rapaz poderia visitar a moça todos os dias, caso fossem vizinhos, ou algumas vezes por semana, sendo o sábado, o domingo e as quartas os dias tradicionais dos encontros de namorados. Quando se tratava dos passeios, regras mínimas deveriam ser obedecidas: cabia ao rapaz levar e trazer a moça em horários indicados pelos pais. De preferência, as saídas não podiam ser frequentes, evitando-se assim que as moças se tornassem mal faladas por outros parentes ou pela comunidade, dado que o “o código da moralidade era de domínio geral e praticamente todos se sentiam aptos a julgar os comportamentos de uma jovem [...]” (BASSANEZI, 2006, p. 613). O não cumprimento das advertências motivava, especialmente, a desaprovação do pai que era percebida, na maioria das vezes, sem o pronunciamento de palavras: “Na

primeira semana de férias saímos todos os dias, apesar dos olhares recriminatórios de meu pai que achava que os encontros deviam ser mais esporádicos” (BRAGA, 2009, p. 25). Sem a anuência do pai, as filhas recorriam às mães. Estas, sensíveis aos apelos das crias, tomavam partido delas, apaziguando a cólera paterna e facilitando, desse modo, a vida do casal de namorados: “[...] apesar dos atravessados olhares paternos e contando com a condescendência materna, não estávamos dispostos a desperdiçar nenhum minuto dessas férias, que prometiam ser muito especiais” (BRAGA, 2009, p. 26). Nota-se que o pai de Dulce impunha a autoridade e a submissão, enquanto da mãe emanavam a cumplicidade e o colo, papéis bem típicos para o estabelecimento do masculino e do feminino na sociedade mantida pelo patriarcado.

O discurso da escritora Dulce Braga adota inconscientemente a ideologia oficial e reproduz a retórica sobre o papel da mulher branca nas colônias, principalmente quando cita Hermínia, Deolinda e Amália – sua mãe e tias, respectivamente. Submissas e sem poder de decisão, estas personagens pouco agem na narrativa, ocupando-se na administração dos serviços domésticos e nos cuidados com os filhos e maridos. Juntas, elas constroem uma moral doméstica e parecem ter o casamento como algo imprescindível para a realização da mulher. A preparação de Dulce para a vida matrimonial, orquestrada por elas e, simbolicamente, representada através do incentivo da protagonista à organização do seu enxoval de noiva desde o início da adolescência, é uma boa alusão disso, conforme ratifica o excerto que segue:

Todas as noites antes de me deitar, abria o porta-joias e dele retirava a chave dourada da mala de cânfora a fim de resgatar meu diário. O baú feito de madeira de

canforeiro chegou da China, como presente no meu décimo segundo ano de vida e decorava e perfumava o corredor que levava aos quartos. Como rezava a tradição, a partir daquela data nele seriam guardadas as peças do meu enxoval. Aos dezesseis anos ele já estava cheio de peças compradas na Ilha da Madeira ou Viana do Castelo, além de outras bordadas ou feitas de crochê por minha mãe, minhas tias ou por mim mesma. (BRAGA, 2009, p. 60).

A propósito da presença da mulher portuguesa em Angola e demais colônias, é conveniente registrar que sua entrada no espaço colonial como acompanhante dos colonos foi incentivada pelo governo português principalmente a partir de meados do século passado, como estratégia de combate à miscigenação racial (AZEVEDO, 2013). “Vistas como essenciais à colonização”, delas “dependiam a manutenção da dignidade dos colonos em África, o afastamento de todas as tentações e vícios imorais, a reprodução da família cristã” (CASTELO, 2007 *apud* AZEVEDO, 2013, p. 268). Não são raros, pois, nas literaturas portuguesa e africana os casos em que personagens colonos mandam buscar uma mulher branca na metrópole para se tornar sua companheira. Hermínia, mãe de Dulce, é uma das personagens que, representando a mulher portuguesa, deixa sua terra natal, após ter casado por procuração, para constituir família. Outro exemplo que também pode ser lembrado é o de Dona Glória, personagem do romance *O retorno*, da portuguesa Dulce Cardoso, do qual foi extraído o excerto que segue a título de ilustração:

Ainda faltavam duas horas para o Vera Cruz atracar e já o pai estava no cais, a mãe desembarcou com uma saia cinzenta e uma blusa branca a fazer as

vezes do vestido de noiva. Havia outras duas noivas no pacote, noivas como deve ser, de véu na cabeça. Estava tanto vento que as noivas seguravam os véus com as mãos, tal era o medo que os véus caíssem à água. Quando desceu do pacote a mãe procurava o rapaz que tinha fugido muitos anos antes à miséria da aldeia, o rapaz do retrato que trazia ao peito no cordão de ouro. Em vez dele, um homem acenava-lhe discreto do sítio mais escondido do cais. [...] a mãe chegou ao pé do pai com os sapatos na mão e em vez de o cumprimentar disse-lhe, não pareces tu. (CARDOSO, 2012, p. 23-24).

Chegando às colônias, as mulheres portuguesas permaneciam “em posição de submissão em relação aos homens, sendo o seu estatuto totalmente dependente da posição do marido. As tarefas domésticas e a educação dos filhos seriam a sua principal ocupação que se sobreporia a todas as outras” (AZEVEDO, 2013, p. 269), conforme registrado com as personagens femininas portuguesas do romance em discussão.

Tal como a mãe e as tias, Dulce, ao fim da narrativa, desempenha o papel que dela é esperado pela sociedade: casa-se e tem filhos, correspondendo as expectativas familiares e enquadrando-se nos parâmetros da época, padrão adotado pela personagem desde o início da trama.

Não é difícil reconhecer o contributo da escritora Dulce Braga para o desenvolvimento da história literária africana com a escrita de *Sabor de maboque*. Inspirada na sua experiência diaspórica, a autora faz da narrativa testemunha da trajetória daqueles que forçadamente tiveram que abandonar África em decorrência da guerra civil e da independência das colônias, apontando contrastes entre a versão pessoal e os relatos comumente apresentados pela

historiografia oficial. A obra não se debruça exclusivamente para questões relativas ao gênero. Mesmo assim, a partir de marcas comportamentais impressas na personagem tornou-se possível esboçar um perfil da mulher angolana branca que corporiza a geração dos filhos de emigrantes portugueses, condição que na colônia lhe foi favorável, mas que na metrópole rendeu-lhe a categoria e o epíteto de “branca de segunda”, colocando-lhe em relativa inferioridade ao branco metropolitano. Desse modo, constatou-se que a protagonista Dulce, pelo fato de estar incluída no meio social urbano angolano, distancia-se em muitas situações da mulher negra nascida em Angola, principalmente daquelas inseridas no meio rural, espaço que se mantém fortemente preso às raízes ancestrais, motivo pelo qual a mulher se inscreve no universo baseado na estrutura coletiva, regido por práticas culturais e tradicionais. Isso, porém, não impede a narrativa de sublevar o véu que quase garantiu a invisibilidade feminina e com isso apresentar as imposições e os problemas comuns às mulheres que estão inseridas no regime patriarcal, independente da classe, raça ou etnia a que pertencem.

Referências

ADÃO, Áurea; REMÉDIOS, Maria José. As raparigas portuguesas vão aos liceus do Estado Novo. Uma educação diferenciada no cumprimento de um ideário (1936- 1947). In: TOMÉ, Irene; STONE, Maria Emília; SANTOS, Maria Teresa. **Olhares sobre as mulheres**. CESNOVA – Centro de Estudos de Sociologia da Nova Linha de Investigação: Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade de Lisboa. 2011.

- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- AZEVEDO, Viviana Clara Carvalho Freitas de. **Literatura pós-colonial portuguesa como lugar de memória da colonização portuguesa em África**. Tese de Doutorado. Universidade do Porto, 2013.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRAGA, Dulce. **Sabor de maboque**. Campinas: Pontes Editores, 2009.
- CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.
- DALOMBA, Amélia. **Uma mulher ao relento**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- GURI, Chó do. Negócios (Do tradicional ao moderno). In: **Contos inéditos de autores angolanos**. Lisboa: Barbieri Marketing e Publicidade, 2009.
- PERROT, Michelle. **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v.4.
- SANTOS, Martins dos. **Cultura, Educação e Ensino em Angola**. Braga-Portugal, 1998. (Edição Eletrônica).
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mãos femininas e gestos de poesia. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- SILVA, Eugênio Alves da. O favejado de ser mulher no meio rural angolano. Identidade de gênero e tradição cultural. In: **Nguzu**: Revista do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Estadual de Londrina. Ano 2, n. 2, março/julho de 2012.
- SILVA, Eugênio Alves da; CARVALHO, Maria João de. **Educação em Angola e (des)igualdades de gênero**: quando a tradição cultural é fator de exclusão. Atas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia. Braga: Universidade do Minho, 2009.
- TAVARES, Ana Paula. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 1985.

“A CULPA ESTÁ COM AS MULHERES”: UMA LEITURA SOBRE A MULHER E A MATERNIDADE A PARTIR DO CONTO *AS CICATRIZES DO AMOR*, DE PAULINA CHIZIANE

Jailma da Costa Ferreira (UEPB)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Introdução

Maria, Maria

É o som, é a cor, é o suor

É a dose mais forte e lenta

De uma gente que ri quando deve chorar

E não vive, apenas aguenta.

(MILTON NASCIMENTO)

Este trabalho pretende discutir acerca da relação que se espera que a mulher mantenha com a maternidade no contexto das culturas africanas, especificamente da sociedade moçambicana, a partir da leitura da personagem-protagonista, Maria, do conto *As cicatrizes do amor* (2000), de Paulina Chiziane. É interessante notabilizar que o nome Maria da mesma forma que particulariza uma mulher, também pode generalizar, haja vista ser um nome bastante popular entre as mulheres. A partir disso, entende-se que não é por acaso que a

personagem-protagonista do conto de Chiziane recebe tal nome. Pois, a situação de Maria, como será vista neste artigo, é igualmente vivida por muitas mulheres de países africanos, cujo poder do homem é predominante em detrimento à vontade da mulher.

A Maria de *As cicatrizes do amor* pode ser muito bem definida pelo trecho da canção, *Maria, Maria*, do canto e compositor brasileiro Milton Nascimento, uma vez que esta é prefigurada como uma mulher marcada pelo sofrimento, pela dor, pelo abandono; é a elucidação “de uma gente que ri quando deve chorar” e que “não vive apenas aguenta”, dado as condições de vida que é, muitas vezes, obrigada manter, como é o caso da protagonista do conto de Chiziane, que não pode viver seu romance, por ser proibido, e que, conseqüentemente, viverá a maternidade fora do contexto familiar.

No conto em questão, Maria, filha do régulo, chefe da tribo local, apaixona-se por um rapaz e entrega-se a ele, o que resulta na sua gravidez. No entanto, o pai da moça não aprova o casamento, uma vez que o jovem não teria condições de lobolar a filha. Logo, o pai proíbe o relacionamento entre os dois. O rapaz parte para Joanesburgo, enquanto Maria fica em Moçambique. Quinze dias após o nascimento da filha, a jovem é expulsa de casa pelo pai.

Diante disso é importante entender qual a relação que há entre a maternidade e o lobolo, segundo Ruiz (2010) o lobolo funciona como uma espécie de garantia do direito sexual exclusivo que o homem terá sobre a mulher, bem como o controle sobre os filhos que poderão gerar, haja vista o fato de que esses filhos pertencerão à família do esposo, mediante pagamento do lobolo. Nesse sentido, pagar o lobolo se torna indispensável para a família da moça, uma vez que suas gestações irão garantir a descendência

da família do seu noivo. Por isso, quando a esposa não pode, por quaisquer que sejam os motivos, gerar filhos é muitas vezes desprezada pelo cônjuge ou até mesmo devolvida à casa de seus pais. No caso de retornar à casa paterna, o lobolo deverá ser devolvido à família do noivo ou a família da noiva deve substituí-la por outra (FURQUIM, 2016). Desse modo, o matrimônio, em muitas sociedades africanas, é uma forma de consolidar vínculos entre os grupos e o que realmente importa são os filhos que nascerão dessa união (RUIZ, 2010).

A função da maternidade, no entanto, é atribuída excepcionalmente à mulher, desde a gestação até o cuidado e a responsabilidade para com os filhos a partir do nascimento. Vale salientar que em algumas sociedades africanas “a identidade como mulher é determinada pelo facto de ser mãe” (RUIZ, 2010). Contudo, a importância dada à maternidade está associada ao fato de a mulher ter que contribuir para a descendência do grupo familiar. Não deixar descendentes é, pois, uma vergonha tanto para a esposa como para o esposo, mas a culpa pela infertilidade recai sempre sobre a mulher. Assim, superestimam-se as mulheres que se tornam mãe ao passo que se desprezam as que não são.

Em contrapartida, fora do casamento, a “função materna já não é tão confortável, já não está cercada pelo signo da tranquilidade doméstica” (RAMALHO, 2011, p. 166), como será visto no conto supracitado, no qual Maria, ao ser expulsa de casa, passa por diversas circunstâncias ao partir para Joanesburgo a fim de encontrar seu amante. Contudo, as condições precárias da viagem fazem a sua filhinha desfalecer, tomada pelo desespero decide jogar a criança numa vala de esgoto, para, assim, livrar-se do fardo de ser mãe sem a presença paterna. Todavia, uma senhora

que chega ao local intervém naquela situação e não permite que Maria cometa tal crime.

Dessa forma, é possível perceber na literatura contemporânea “uma galeria de personagens que trazem à tona a complexidade tanto social quanto psicológica que envolve a maternidade, des-sacralizando, em parte, esse mito enraizado” (LIMA, 2015, p. 77). Assim, percebe-se que em *As cicatrizes do amor*, Chiziane problematiza essa dessacralização da maternidade a partir do conflito vivido pela personagem-protagonista.

Discussão e análise

Paulina Chiziane nasceu em Moçambique no ano de 1955, em berço protestante, mas não se deixou moldar pela religião, ao considerar que a doutrinação limita as pessoas, sobretudo a mulher, acerca dos espaços que pode ou não ocupar na sociedade, bem como seu modo de ser e seus comportamentos, os quais devem ser sempre baseados em preceitos evangélicos. Chiziane fez da literatura um meio pelo qual pôde rebelar-se lutando contra o sistema patriarcalista e machista, para se reafirmar enquanto mulher na sociedade da qual faz parte, bem como lutar por direitos e espaços privilegiadamente ocupados por homens, questionando também tradições, costumes, sistemas políticos e religiosos.

A escritora sofreu muitos percalços ao longo do caminho, pois os leitores, já surpresos com a audácia de uma mulher que ousara escrever, muito mais se surpreenderam, e, provavelmente, por isso a rejeitaram, ao perceberem que seus textos não falavam de amor, de crianças, de famílias modéstias, dentre tantos outros temas que se esperava que a mulher escrevesse, mas nunca se

rebelando contra o patriarcado nem tampouco contra o sistema cultural, político e social no qual nascera.

Considerada a primeira romancista moçambicana, com o livro *Balada de amor ao vento* (1990/2003), Chiziane abriu caminho para outras mulheres também escritoras, as quais estavam escondidas e silenciadas pelas obrigações de dona de casa, esposa e mãe. Uma de suas obras mais famosa é a narrativa romanesca *Niketche: uma história de poligamia* (2002), na qual trata com bastante afinco sobre a sociedade moçambicana. Pode-se afirmar que *Niketche* foi a obra que consagrou Chiziane como escritora, dando-lhe reconhecimento midiático e mundial.

Percebe-se, de modo geral, nas obras literárias da escritora moçambicana, que sua luta não é apenas acerca dos espaços que a mulher ocupa e/ou almeja ocupar na sociedade, mas é a própria condição do sujeito colonizado. Desse modo, sua literatura também é política, sendo uma forma de militância, de denúncia e de luta. A literatura escrita por Chiziane, tal como a vasta literatura moçambicana, circunscreve o processo de colonização e descolonização, relacionando “contradições estéticas/ideológicas [que] criaram condições para a ascensão de novos modelos culturais” (MENDONÇA, 2008, p. 20).

Para Chiziane, a literatura pode funcionar como um agente transformador, já que por meio dela a escritora acredita contribuir para “descolonizar a cabeça” do povo moçambicano, ainda preso à cultura, aos valores e à dominação do colonizador. A literatura também é, para a escritora, uma forma de lutar contra o sistema que prende e impõe limites à mulher, sendo, portanto, uma forma de mostrar a mulher que sofre por causa dos regimes impostos pela sociedade, mas também que luta, que não se conforma com

o restrito espaço para o qual fora destinada, que sai de casa em busca dos seus ideais, que não se limita, simplesmente, aos espaços e às atribuições da vida doméstica. A escrita de Chiziane é, assim, um modo de dar vez e voz às mulheres, é uma forma de fazer “ressoar a voz de várias mulheres moçambicanas que estão ou estiveram em situações semelhantes às de suas personagens” (SILVA, 2014, p. 12).

A personagem-protagonista retratada no conto *As Cicatrizes do amor* (2007) é proibida pelo pai de viver um relacionamento amoroso, tendo em vista às condições econômicas do rapaz com quem se relacionava. Desse modo, “a personagem Maria vive a contradição de estar dividida entre a tradição x modernidade, numa luta por um amor impossível de se concretizar por não atender às exigências dos costumes culturais de seu povo” (AFONSO, 2018, p. 3-4). Todavia, ainda que a figura da mulher, no conto em questão, permaneça dentro de aspectos patriarcais e que sua vida seja delimitada pelo poder tradicional, como comumente acontece na literatura de Chiziane (BEZERRA, 2015), mostra-se subversiva por não aceitar as imposições que lhes são impostas pelo pai, engravidando; e por não atender as perspectivas afetuosas da maternidade, ao tentar matar a própria filha.

Outrossim, ao desobedecer a proibição paterna, entregando-se a um homem que não tinha condições de realizar o lobolo, Maria vai de encontro à tradição, pois relacionar-se com tal homem constituía uma ofensa não só para a sua família, mas também para seus antepassados, uma vez que

o lobolo compreende não apenas uma forma de agradecer a família da noiva ou de mostrar poder, mas também um modo de se fechar alianças, bem como

de reconciliar tanto problemas do presente quanto do passado em relação aos ancestrais (FURQUIM, 2016, p. 7).

É importante ressaltar que a história narrada em *As cicatrizes do amor* se passa em Inhaca, uma ilha localizada na baía de Maputo, capital de Moçambique, sul do país, onde a prática do lobolo, ainda nos dias atuais, é bastante recorrente. Nesse sentido, Furquim (2016) afirma que o sul de Moçambique pode ser entendido como uma sociedade patrilinear, em que a relação entre homem e mulher ainda está longe de ser igualitária. Essa desigualdade entre os gêneros está demarcada logo no início da narrativa, em que os personagens se encontram em uma roda de conversa, os homens sentados nas cadeiras e as mulheres no chão, fato que espanta o narrador.

Com isso, “é possível perceber como são situadas as relações entre homens e mulheres, pautadas em hierarquias que estabelecem diferentes valores sociais relacionados ao regime patriarcal” (SILVA, 2014, p. 13). Esse contraste, entre o papel dos homens e das mulheres, torna-se ainda mais evidente quando o conto problematizada a maternidade como responsabilidade exclusiva à mulher.

Na roda de conversa um homem lê no jornal que duas crianças haviam sido abandonadas pelas mães; conseqüentemente, condenam-nas por tal crueldade, afirmam que “as mulheres estão doidas” (CHIZIANE, 2007, p. 362); mas logo justificam a responsabilidade do homem nessa história: “São efeitos do PRE – respondeu o outro. – Se os pais comprarem o leite para os meninos, não sobra nada para os copos. Não há dúvida. A maldade grassa nos dias que passam” (CHIZIANE, 2007, p. 362). O que chama atenção

nesse diálogo é o fato de não haver uma cobrança enfática em relação ao pai, mas a afirmação contundente de “que a culpa está com as mulheres” (CHIZIANE, 2007, p. 362). Infere-se, assim, que as incumbências da maternidade são atribuídas tão somente à mulher. Em relação a isto, afirma Silva:

Dessa maneira, elas são as únicas responsáveis pela segurança e integridade das crianças, cumprindo o dever de mulher e mãe. Qualquer outra forma de existir que ultrapasse esse limite acarreta preconceitos e julgamentos, o que compromete, inclusive, a unidade física e moral dessas mulheres, desconsiderando, assim, todos os agentes e instituições sociais, a partir de uma perspectiva que abarca juízo de valor e inferioriza as mulheres, uma vez que as mazelas do mundo, neste contexto, estão relacionadas a elas (SILVA, 2014, p. 15).

É possível, pois, identificar um discurso preconceituoso proferido pelos homens acerca da notícia do jornal, à medida que culpam as mulheres por abandonar os filhos, não levam em consideração fatores sociais, contextos familiares, condições econômicas, psicológicas, etc., como aponta a própria Maria ao mencionar a culpa também da sociedade acerca desta realidade: “– A maldade nasceu antes da humanidade. A culpa cabe às mães mas é de toda a sociedade” (CHIZIANE, 2007, p. 362).

Com isso, não se quer justificar o delito cometido pela mulher, mas sim notabilizar que outros fatores também têm sua parcela de culpa para que tais casos aconteçam. Ademais, não há apenas um/a só culpado/a e, por isso, não se pode culpar unicamente a mulher por tal erro. Entretanto, verifica-se que com “a revelação do preconceito e as consequências de seus aspectos negativos,

a mulher é sempre responsabilizada, mesmo quando seus erros poderiam ter respaldo no desespero” (MARRECO, 2011, p. 6), embora estes não justifiquem tal ato, como bem salienta a própria protagonista do conto. Logo, percebe-se que

Todo ato transgressor causa desconforto e incomoda àqueles que estão acostumados a enxergar o mundo com todas as coisas em seu devido lugar. Ao burlar as normas do ser politicamente correto a mulher que opta por não maternar ou que o faz de forma diferente da grande maioria acaba por ser demonizada (LIMA, 2015, p. 9).

Nesse sentido, Maria mostra-se corajosa ao contar toda a sua história de vida diante do julgamento preconceituoso de seus companheiros, uma história que por sinal se assemelha com aquela noticiada pelo jornal:

– O que vocês não sabem disse Maria – é que cada nascimento tem uma história e cada acção, uma razão. Na minha juventude cometi o mesmo crime, ou melhor, ia cometê-lo (CHIZIANE, 2007, p. 362).

Não obstante, ao revelar sua história, Maria se expõe a preconceitos e corre o risco até mesmo de ser menosprezada pela filha e pela comunidade onde vive. Conquanto, ao se fazer ouvida, revela-se como autora de sua própria história. E, assim, continua Maria:

Lembro-me da noite sem lua, quando debaixo do cajueiro disse sim, ao homem dos meus sonhos. O régulo de Matutuíne, meu pai, disse não a esse, pobre, sem gado para lobolar a filha do rei. Ao meu homem ultrajado não restou outra alternativa senão procurar o lenitivo das mágoas do outro lado da

fronteira, em Johannesburg, deixando-me o ventre semeado. Nos nove meses de gesta, minha alma em suplício consumiu facadas. Quinze dias depois do nascimento da criança, o meu pai disse: fora desta casa. (CHIZIANE, 2007, p. 363)

Nesse contexto, é “a voz da mãe que se faz ouvida, não mais descrita pelo olhar do homem, este como filho ou marido, mas a mãe tem agora o seu momento de fala” (CORDEIRO, 2012, p. 1). Evidencia-se, dessa forma, que “o espaço ficcional começa a se constituir como lugar de reflexão de problemas que envolvem o comportamento social da cultura de Moçambique, dando ressonância para vozes anteriormente silenciadas” (AFONSO, 2018, p. 9). Sem perder de vista que a literatura de Chiziane, ao oportunizar que a voz da mulher ecoe, também a revela como agente transformador de sua história: “os empecilhos que obstam a minha estrada serão removidos pela minha mão” (CHIZIANE, 2000, p. 363).

A narrativa de Chiziane revela uma mulher que não se curva àquilo que lhe é imposto, mas que, instigada pelos seus anseios, faz suas próprias escolhas. Esta é, pois, “uma das marcas da personalidade de algumas das mulheres de Chiziane, a coragem para batalhar pela própria felicidade, com todos os riscos e implicações que tal atitude possa vir a acarretar em suas vidas diante da tradição” (AFONSO, 2018, p. 5).

Desta feita, ao entregar-se a um homem que não podia efetuar o lobolo, Maria já se rebela contra toda uma tradição, e, inevitavelmente, terá que assumir sozinha as consequências dessa escolha. A gravidez e, conseqüentemente, o nascimento da filha demarcam uma nova vida a surgir, não só para a recém-nascida,

mas também para Maria que agora assume um novo modo de viver e de encarar a vida, diferente daquele que mantinha junto à família, quando estava ainda na casa paterna; rompe com a tradição, cuja determinação previa que a prole deveria nascer a partir do casamento, dentro de uma família.

Logo, a maternidade, que deveria servir de bênção à mulher e à família, é motivo de desalento para Maria e seu pai, haja vista a gestação ter acontecido fora de um contexto tradicionalmente aceitável. É importante perceber que o régulo não age com piedade nem com a filha tampouco com a neta. Todavia, essa atitude pode ser explicada culturalmente, pois, além de um régulo ser caracterizado como um homem de temperamento tirânico, outra razão é o fato de que “uma criança, na qual o lobolo da mãe não foi pago, não é considerada um membro integral da família” (FURQUIM, 2016, p. 9). Talvez, por isso, filha e neta são expulsas de casa sem compaixão.

Ao sair da casa, Maria segue viagem para Joanesburgo em busca de seu amado. Entretanto, sofre muitas intempéries na viagem, sua filha desfalece e a jovem desesperada procura solucionar imprudentemente aquela situação:

A criança enfraquecida deixou de chorar. [...] O que será de mim, sozinha, num país estranho, com uma criança morta nos braços? [...] Meus olhos inquietos procuravam uma lixeira, uma vala, uma corrente de água, esgotos, para desfazer-me do meu fardo (CHIZIANE, 2007, p. 364).

Todavia, o intento de Maria é desfeito por uma senhora que chega ao local:

Uma velhota enxotou os curiosos levou-me à sua casa para tratar da criança. Nem com isso desisti dos meus intentos. [...] Esperei que a velhota adormecesse. Em vão. Era mais vigilante que todos os anjos da guarda. O sono venceu-me. No sonho vi a minha pequena já crescadinha, rindo em gargalhadas rasgadas nos braços do pai. O choro da criança interrompeu o meu sonho, transportando-me para o novo sonho desta vez bem mais real: a criança sorria, vencendo a agonia (CHIZIANE, 2007, p. 365 - 366).

Nas cenas supracitadas são constatados não só o desespero de Maria, ao querer se desvencilhar da criança a qualquer custo, mas também o desprezo que ela parece ter ao planejar cometer tal ato. Com isso, vê-se o que fala Anthony Giddens acerca dos afetos maternos:

A invenção social da maternidade pressagiu e deu forma concreta à ideia de que a mãe deveria desenvolver um relacionamento afetoso com o filho, relacionamento este que confere um peso específico às necessidades da criança (GIDDENS, p. 111, 1993).

No entanto, isso nem sempre ocorrerá de forma inata, tendo em vista as singularidades dos sujeitos e as circunstâncias pelas quais cada um passa. Não obstante, a cobrança para que se estabeleça de imediato um relacionamento afetoso com o filho é feita muito mais à mulher, enquanto para o homem é quase que naturalizado esse abandono ou descaso para com o seu rebento, tal como se vê no conto, tanto é que na narrativa analisada os personagens não questionam em nenhum momento a ausência paterna.

Todavia, “o amor materno não é inato. É exato” e “é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho” (BADINTER, 1980, p. 13). Assim sendo, o sentimento de desprezo, vivenciado por Maria, é vencido pela relação afetiva que é despertada através do seu sonho, no qual vê a filha sorrindo nos braços do pai, sonho este interrompido pelo choro da criança que consegue resistir e sobreviver aos incidentes ocorridos após seu nascimento.

Desse modo, ao encontrar cuidado e acolhida, ao ver o sorriso da filha – em sonho – e ao ouvi-la chorando, a jovem passa a demonstrar afeição pela sua bebê e deixa de enxergá-la como um fardo. O choro, ao mesmo tempo em que revela a fragilidade e a dependência, é também um grito que simboliza a vida e a força da criança que acaba de (re)nascer.

Presume-se, a partir de então, que o impasse dos afetos maternos está resolvido. Porém, outros conflitos de ordem materna ainda surgem diante da protagonista, Maria precisará criar, educar e manter a sua filha naquele lugar desconhecido, sem ajuda de ninguém. Nesse ínterim, a jovem mulher assume os rumos de seu próprio destino:

[...] cai nas mãos de uma farsante que me obrigou a trabalhar para ela, com ameaça de denúncia por violação da fronteira. Seis meses durou a prisão bem como o plano de evasão. [...] Um dia a velhaca embriagou-se demasiado. Roubei-lhe todos os valores e desapareci. Como uma pena voando ao vento, balancei de poiso em poiso, contornando vilas, cidades, até alcançar o objecto da minha aventura: o meu homem! [...] Conheci a verdadeira felicidade ao lado do meu marido (CHIZIANE, 2007, p. 366).

Diante de todos os percalços vividos, Maria ainda continua em busca de ‘seu homem’, mesmo ele sendo um dos responsáveis pelos sofrimentos e perdas que ela viveu ao lado da filha (LIMA, 2015). Entende-se com isso que a protagonista rompe até certo ponto com a tradição, pois, embora se envolva com um homem sem aprovação paterna, engravide antes do casamento e desconsidere a importância do lobolo, insiste em buscar o homem que a abandonou grávida, e não só o procura como também reconhece nele sua verdadeira felicidade.

Contudo, não se pode desconsiderar sua coragem e ousadia na busca por realizar aquilo que almejava, aquilo que tinha decidido para a sua vida: viver ao lado do homem a quem amava. Para tanto, não mede esforços para a realização dos seus objetivos; abandona o conforto de um lar; a segurança matrimonial; engravida; é expulsa de casa; deixa a sua cidade, mas não abre mão de conquistar sua liberdade para viver ao lado de tal homem.

Considerações finais

Diante do estudo empreendido neste trabalho, é possível afirmar, através do conto *As cicatrizes do amor*, que a literatura da escritora Paulina Chiziane questiona e problematiza a tradição, cujos costumes são ainda bem arraigados para a sociedade moçambicana, especialmente à região sul. Com base na análise realizada, verificou-se que essa problemática se dá em relação à importância demasiada conferida ao lobolo e, principalmente, em relação à maternidade como dever indispensável à mulher.

Nesse sentido, a narrativa de Chiziane evidencia que “a subjetividade de cada pessoa não pode ser ignorada e limitada a

um determinado comportamento social previamente estabelecido” (SILVA, 2014, p. 43), pois cada sujeito é forjado por singularidades diversas. Portanto, a desobediência de Maria à vontade do pai justifica-se pelo desejo de estar com o homem a quem amava; e a recusa à filha, num primeiro momento, pode ser compreendida pela situação em que se encontrava, desprovida da segurança e do conforto de um lar, precisava sozinha encontrar amparo para si e para sua filha em lugar desconhecido, em uma sociedade que certamente lhe julgaria e não a acolheria, por conseguinte não seria fácil assumir sozinha tais tarefas.

Desta feita, Maria, assim como a maioria das personagens femininas de Chiziane, não rompe completamente com suas tradições. Pois, embora não se deixe subjugar pela necessidade irremediável de casar-se com um homem que pudesse efetivar o lobolo, deposita no homem por quem se apaixona a razão da sua felicidade, enfrentando até mesmo grandes desafios a fim de reencontrar o amor de sua vida.

Contudo, livre das amarras da casa paterna, a protagonista conquista a autonomia necessária para conduzir o rumo da sua própria história, mesmo diante dos caminhos cheios de percalços e das situações que se contrapunham à realização de seus anseios. Ao ser expulsa de casa, um novo tempo se instaura na sua vida, ainda que em vista de um homem, não se pode negar o fato de que ela conduz, a partir de então, o rumo da sua própria história.

Assim sendo, vê-se que a contística de Chiziane oportuniza o direito a fala à mulher, ela mesma é quem narra sua vida. Nesse sentido, é importante lembrar que a voz da mulher negra nem sempre é ouvida em primeira pessoa, mas sua história é frequentemente narrada por outras vozes (SILVA, 2014). Desse

modo, Chiziane, por meio de sua literatura, possibilita que a voz desta mulher seja ouvida, rompendo assim com o silenciamento que fora imposto pela sociedade patriarcalista.

Referências

AFONSO, Ana Lúcia da Silva. **Buscando outro significado para Eva:** a representação do feminino na escrita de Paulina Chiziane. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/analidiadasilvaafonso.pdf>> Acesso em: 19 de novembro de 2018.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

BEZERRA, Rosilda Alves. O SENTIDO SOCIAL DO LOBOLO NA FICÇÃO DE PAULINA CHIZIANE. **Estudos Literários**, v. 5, p. 345-371, jun. 2015. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4302/3680>> Acesso em: 06 de outubro de 2018.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento.** Lisboa: Caminho, 1990.

_____. As Cicatrizes do Amor. In: SAÚTE, Nelson (Org.). **As mãos dos pretos:** antologia do conto moçambicano. Lisboa: Dom Quixote, 2000, p. 362-367.

_____. **Niketche:** uma história de poligamia. Lisboa: Caminho, 2002.

CORDEIRO, Mariana Sbaraini. Geografia da maternidade. In: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V** Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2012.

FURQUIM, Fabiane Miriam. A permanência do lobolo e a organização social no Sul de Moçambique. **Revista Cantareira**, Rio de Janeiro, n. 25, p.5-11, dez. 2016.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo na sociedade moderna. São Paulo: Unesp, 1993.

LIMA, Omar da Silva. A maternidade da mulher negra. **Todas As Musas**, São Paulo, v. 2, n. 6, p.77-87, jun. 2015.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. Conceição Evaristo e Paulina Chiziane: A Circularidade da Vitimização da Mulher. In: **Anais do XIV Seminários Nacional Mulher e Literatura** / V Seminários Internacional Mulher e Literatura. Brasília, v. 1, n. 1, 2011.

MENDONÇA, Fátima. Literaturas emergentes, Identidades e Cânone. In: MENESES, Maria Paula; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Moçambique: das palavras escritas. Porto: Afrontamento, 2008.

RAMALHO, Christina. Presciliana Duarte e Sônia Queiroz: em nome do pai, da mãe e do/a filho/a. In: CUNHA, Helena Parente (coord.). **Violência simbólica e estratégias de dominação**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2011, p. 143-170.

RUIZ, Bibian Pérez. Maternidade na literatura africana: Mãe África (2010). Disponível em: <<https://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkyZZpyuyAftFaWJeL>> Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

SILVA, Kelly Cardoso da. **A representação da mulher em contos de Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**: perspectivas de gênero e maternidade. 2014. 46 f. Monografia (Licenciatura em Letras Português)- Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

NARRATIVAS PERFORMÁTICAS DE UMA DANÇA EM CONSTRUÇÃO: O EMPODERAMENTO NEGRO A PARTIR DOS ORIXÁS

João Francisco de Azevedo Neto

Lia Franco Braga (UFRN)

O ferro e o mel: narrativas biográficas e mitológicas

Nossas narrativas serão atravessadas por uma escrita biográfica e poética ancorada na mitologia dos orixás, da nação Iorubá, e ora estarão sendo tecidas de maneira singular, ora de maneira coletiva. Ao dialogarmos com Zeca Ligiéro (2011), compreendemos que a *performance*, enquanto linguagem artística e, aqui, enquanto potência escrita, possibilita a nós autores assumirmos a nossa voz a partir da experiência individual e também dialogada entre ambos. O *performer* é aquele que se assume na obra artística, rompendo possíveis fronteiras entre vida e arte ao falar e agir a partir de si, do seu mundo, das suas próprias experiências.

A *performance* também nos permite transitar a partir da hibridização entre linguagens artísticas. Estamos, portanto, narrando o nosso processo criativo de uma dança performática dos orixás Ogum e Oxum, ao dialogarmos também com o teatro, com

a literatura e com a fotografia. Enquanto intérpretes-criadores e *performers* dançantes, nosso intuito em cena distancia-se de assumirmos as personagens ou as divindades Ogum e Oxum, aproxima-se da intenção de conectarmo-nos com a nossa ancestralidade afrodescendente e de evidenciarmos corporalmente as energias destes orixás e como as mesmas reverberam em nós e no nosso trabalho.

Iniciaremos com o orixá Ogum (**Figura 1**), visto que em alguns cultos afrobrasileiros ele é considerado um dos primeiros orixás a ser cultuado, após Exu, pois é o desbravador, aquele que abre os caminhos com toda a sua bravura, agilidade e energia de guerreiro.

Figura 1 – Orixá Ogum



Fonte: Fotografia *Ole Johan Moe*

Foi na busca de abrir caminhos, busca esta que me faz caminhar em minha vida, que eu encontrei Ogum e assim busquei também conhecer-me. Há algum tempo eu refletia sobre essa energia que me circundava de maneira a motivar-me diariamente nessa selva chamada sociedade.

Ao descobrir que meu orixá de cabeça é Ogum, comecei a conectar-me com a sua energia e percebi que a mesma está atrelada às minhas ações. Comecei a abrir caminhos muitas vezes de forma ansiosa, fazendo acontecer em minha vida a partir de uma necessidade e estratégia de sobrevivência matando um leão por dia.

Neste sentido começo a vivenciar outros ciclos da vida de maneira aberta para o novo, sempre conectando-me com Ogum para abençoar-me nesses novos caminhos,

Ogum é conhecido, também, como o ferreiro, pois construiu a primeira peça de ferro e de outros metais. Fez armas, como flechas, sendo também *Odé*, o caçador, o primeiro Odé [...] Pode-se dizer que a partir de Ogum inicia-se um novo ciclo nas civilizações, como a chamada Idade do Ferro (SABINO; LODY, 2011, p.129-130).

Recordo-me que, quando estive pela primeira vez em um terreiro de Candomblé, meu olhar inicialmente era mais curioso do que de pertencimento. Ao mesmo tempo fiquei assustado, com uma tensão que preenchia meu corpo e sensações que o dominavam. Assim, pude, durante esta experiência, quebrar preconceitos sobre o que ouvia ou achava sobre terreiros desta religião. Também pude reconhecer-me dentro deste espaço, de uma maneira que atravessava o meu ser.

Este espaço sagrado e as conexões que comecei a estabelecer a partir do meu orixá de cabeça fizeram com que eu me percebesse em um processo de reconhecimento como sujeito negro. Este reconhecimento individual não está atrelado ao reconhecimento social, que em geral inferioriza o sujeito negro, associando-nos

a caricaturas, palavras e frases pejorativas como “quem é esse macaco neste espaço? ”

Este reconhecimento provocou-me a um processo árduo e necessário. Sendo assim, a relação de entrar em contato com a energia de Ogum, que me move, está atrelada ao meu empoderamento como sujeito negro,

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial... E ninguém pensa em contestar que ela alimenta sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem. São evidências objetivas que dão conta da realidade. (FANON, 2008, p.33)

Este processo coloca-me no mundo como protagonista, construindo espaços, abrindo portas, desenvolvendo estratégias para galgar meus objetivos. Minha relação com Ogum faz-me quebrar regras, adentrar em espaços que socialmente, historicamente e culturalmente não aceitam sujeitos negros como eu.

Neste sentido, compreendo que vivemos um jogo de xadrez, onde as peças são estabelecidas para sobrevivência e precisamos usar as armas que temos, quando necessário, sendo guerreiro para atacar e se defender. E, ao chutar a porta quando preciso for para entrar nestes espaços, irei caminhar para conquistar meus sonhos e objetivos.

Ogum

Guerreiro indomável
Ferreiro do fogo
Com sua espada caça o seu cotidiano
De bravura e luta
De homem negro
Que busca e vai à luta
Do suor de seu trabalho
De suas aberturas de caminhos
Que guerreiam com violência
Da violência que brotou e jorrou sangue
Sangue afro-ancestral
De negros e negras violados em suas existências
Não por ele e sim, pelo branco
O inimigo enaltece uma falsa pureza
Ou uma falsa riqueza
Pois para Ogum, riqueza é a terra e o fogo
Fogo que transmuta
Fogo que ataca
Fogo que aquece
Fogo que é ele mesmo
É o homem, com sua força viril
Que sentiu o cheiro daquela Oxum
Inebriando um falso sono
Deitada à espreita
Do orixá provedor
E com suas artimanhas
Ela fez com que ele

Achasse que a tinha ganho
Mas nessa dança, os dois é que ganhariam
Em prosperidade, paixão e amor
Amor de ouro e de ferro
Amor para prover
Ao povo Yorubá
O que o voluntarioso Ogum
Quis tirar, ao se cansar
De criar as suas ferramentas
Aqueles que auxiliaram em plantios
E proveram as colheitas da humanidade
E do doce mel de Oxum
E de sua dança sedutora
Ogum encantado retornou
E novamente produziu
Para o seu povo guerreiro
Assim como ele
Guerreiro indomável
Esculpido a ferro e fogo
Deus de ébano
Deus que abre os caminhos
E traça as suas lutas
Com coragem e bravura
Determinação e força
Axé Yorubá

(LIA BRAGA, Natal/RN, outubro 2018)

Oxum (**Figura 2**) é quem dará o seu ar da graça agora. Eu, mulher de pele clara, aprendo com ela, divindade ancestral negra,

assim como as(os) outras(os) que me regem, protege-me, afagam-me e ensinam-me a reconectar-me com minha ancestralidade negra através de minha espiritualidade.

Ela é considerada uma iabá ou aiabá, assim como são chamados os orixás femininos. ‘Ia’ ou ‘iya’, significa ‘mãe’ em Iorubá, Oxum é considerada a mãe das águas doces, aquela que provê a fartura do mundo através de suas águas. É aquela que gera bem como cuida da fertilidade, da procriação, da gravidez das mulheres e é responsável por cuidar das crianças recém-nascidas. É uma ou senão a mais vaidosa das iabás, mas engana-se quem acha que ela é somente encantos, doçuras e prazeres. (LIMA, 2007).

Figura 2 – Artista Lia Braga como Oxum



Fonte: Arquivo Pessoal.

A chegada àquele espaço de ensaio liso e frio e a decorrência dos acontecimentos deram-me a sensação de que eu estava

próxima de um tempo no espaço e de um tontear sem fim. Logo quando entrei, senti também o distanciamento dos meus anseios e foi realmente difícil de chegar, de adentrar sem fim, para enfim libertar-me. Há muito buscava essa dança em mim que rondava o meu ser e por entaves eu não conseguia e ela só pairava em meus pensamentos, mas não se estendia em meu corpo.

Por muitas vezes eu tento teimar com meus orixás, e, principalmente com Iroco, o sábio tempo, em achar que tudo é em meu tempo. Ledo engano, pois orixá é natureza e o tempo deles é diferente do nosso. A divindade que reside em nós resiste enquanto respeitosamente conectarmo-nos com as mesmas e, assim, acieirmos os diversos tempos que contornam os desenhos da vida.

Oxum na minha vida foi um encanto dado a mim de presente por um antigo amor, que desse amor brotou o meu amor por ela e desse encanto eu digo que Oxum adotou-me. Oxum, *Ora yê yê ô*, mamãe das águas doces, pois se de Iemanjá, meu orixá de cabeça, eu herdei o amor de mãe, com Oxum eu aprendi o amor de mulher. Foi Oxum que me ensinou a amar a mim mesma.

Amar a mim mesma e depois amar o outro. Seduzir a mim mesma, para depois seduzir o outro. É de Oxum que guardo o sabor de mel que brota de meu sexo e de meus prazeres. É de Oxum que guardo os dengos, os mistérios e as seduções. Sedução que não é só sexual, é seduzir a vida, o ar, as folhas e a água. É ser água, bálsamo dourado. É não abaixar a cabeça a homem nenhum, pois, assim como no mito, Oxum

[...] ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos. Condenou todas as mulheres à esterilidade [...] Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões. Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e às outras mulheres, pois sem Oxum e

seu poder sobre a fecundidade nada poderia ir adiante. Os orixás seguiram os sábios conselhos de Olodumare e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso. As mulheres tornaram a gerar filhos e a vida na Terra prosperou. (PRANDI, 2001, p. 345).

E foi essa prosperidade de Oxum que me trouxe o novo. E o homem chegou, chegou um cavaleiro, um cavaleiro de Ogum que me tenta queimar com seu ardor. Ardor de amor, paixão, compartilhamento. Fogo que transmuta, fogo que me cura, que me aquece. Era a oferenda que eu esperava e que tanto pedi ao universo e aos orixás. Enfim ele chegou e tenta levar-me na sua, mas é ele quem cai na minha. Porque Oxum jorra mel, como armadilha potente, para permitir que o outro a corteje, a respeite e a venere. Oxum é ouro, rainha doce e guerreira.

Dentro do EU

Olhar sempre de dentro para fora.

Dentro para perceber quem sou.

E dentro de mim, percebo as minhas qualidades e defeitos.

Sou a mais política de minha casa,

E também a mais amorosa.

Mas também sei ser a mais esperta,

Sou a Oxum.

E nessa atmosfera energética que desenvolvo, me reconheço nesse universo.

E me entrelaço na energia de prazeres.

E me satisfaço com todos os meus gozos.

Sem pudor, sem medo.

Adentro e mergulho em minhas águas doces.

E me aprofundo nessas águas desejosas.
De uma forma única, em nenhum momento me questiono.
Ou procuro voltar atrás.
Só volto atrás para fazer diferente.
Só volto para ser quem sou.
Caso contrário não volto atrás.
Sou eu,
Orayeyeô
Oxum.
(JOÃO AZEVEDO, Natal/RN, novembro 2018)

Iremos nas próximas narrativas centralizar nossa escrita sobre nosso processo corporal em sala de ensaio para gestarmos reflexões sobre uma performance negra e afroancestral.

Experienciando uma performance negra e afroancestral

Naquela sala de ensaio só estava eu e a energia do meu cavaleiro Ogum. Fui experienciando nuances de Oxum através de músicas diversas e algumas me levaram a um estado de violência, uma vontade de explodir sem fim. Rememorei feridas emocionais cravejadas em meu corpo de mulher, que remeteram a meu passado, de algumas opressões e violências que vivi, das vezes que me violaram ou eu mesma deixei-me violar, por não falar o que queria, quando tocaram em mim sem permissão ou bateram-me.

E da violência guardada fui explodindo aos poucos o meu corpo, corpo este que buscava o sol que iluminava uma parte da sala. Eu queria dourar, eu queria queimar meu corpo e fui em busca do sol levada pela minha sensação corpórea. Experimentei

livremente essa dança, reluzida pela luz natural, e depois comecei a codificar movimentos que se relacionam a algumas qualidades de Oxum.

Oxum sedutora/faceira, Oxum pássaro/guerreira, Oxum vaidosa/rainha, Oxum que desaguou em mim e eu girei muito, várias vezes, repetidas vezes, um tontear sem fim e passei mal. Era o orixá ali comigo me avisando para que eu cuidasse mais de mim sem tanto afoitamento.

Girar não só te tira do eixo, como te permite vir a experimentar um corpo que não racionaliza e sim um corpo que tece e narra histórias, mitos antigos, de nossos ancestrais africanos e assim vou recriando as histórias em busca de uma corpo[oral] idade viva, latente e pulsante.

Nesta confluência, as contribuições do professor e pesquisador das Artes Cênicas, Zeca Ligério (2011), proporcionam-nos reflexões sobre as *performances* culturais afrobrasileiras. Assim sendo, compreendemos que o corpo está vivo se está em movimento ao produzir energia e dinamicidade “[...] o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição” (LIGIÉRO, 2011, p.110-111).

Oxum me conecta a todas as águas doces que movem o meu corpo, mas também é uma doçura que sabe ir e recuar, com sua malemolência guerreira. Ao brincar com o seu abebé, seu leque com espelho no meio, transfiguro a minha imagem e semelhança à luz e à escuridão que habitam em mim. Então, seduzo e guerreiro, sou pássaro livre, sou amante à meia noite, sou a luz do sol, meu corpo é bronze e é dourado do seu ouro, de sua riqueza afroancestral que habita em mim, através de minha espiritualidade, “Oxum é

um orixá que promove seus encantamentos através de beleza, astúcia, sensualidade e sabedoria [...] assume, entre outras, a forma de pássaro da noite, sendo vista por isso, como uma entidade misteriosa [...]”. (SABINO; LODY, 2011, p.151).

Seus mistérios seduziram Ogum, seu guerreiro amante e parceiro, e, nessa dança estamos performando gingas. As gingas que nos aproximam de movimentos da capoeira ou um ritmo corporal evidenciado quando a pessoa dança, “A ginga, a fluência, a mandinga, a atenção sem tensão, a descontração, a multiplicidade, a diversidade são elementos presentes no Corpo-Dança Afro-ancestral que o identificam e o diferenciam de outras formas de corpos dançantes de ser e estar no mundo [...]”. (PETIT, 2015, p. 103).

Em relação a Ogum, neste processo de ensaio, é onde permito desconstruir e ressignificar meu corpo pronto para batalha, atravessando obstáculos, demarcando espaços de ataque, mostrando-o por inteiro. Evidenciando que só desisto da batalha quando consigo o que quero, e, com violência e desejo, busco o que é meu como também renovo-me com o outro através do prazer, adentrando, buscando assim ter Oxum em meus braços,

[...] Um comportamento ágil, repleto de impulsos rápidos, faz com que as danças de Ogum sejam vigorosas e extremamente masculinas, pois cada gesto, cada movimento circular com o corpo, saltos e rolamentos no chão, entre outros, mostram o vigor do macho e uma evidente projeção sexualizada da virilidade machista [...] (SABINO; LODY, 2011, p. 130).

Neste sentido e partindo desta experimentação, compreendo o quanto as características do meu orixá de cabeça Ogum estão

relacionadas às minhas ações cotidianas. Desenvolvo, portanto, estratégias de ações perante a sociedade de uma maneira crítica, questionando sobre o lugar do negro dentro da mesma como também as ações corporais criadas neste processo me movem a cada dia a vivenciar também um processo de minha construção como homem negro.

Assim, reconheço-me como este sujeito em processo de construção, “Sendo um preto em movimento” desenvolvo ações com o propósito de desconstruir estereótipos sobre o sujeito negro, permitindo-me a construir outras perspectivas positivas,

Os pretos são comparação. Primeira verdade. Elas são comparação, ou seja, eles se preocupam constantemente com autovalorização e com o ideal do ego. Cada vez que entram em contacto com um outro, advêm questões de valor, de mérito. Os antilhanos não têm valor próprio, eles são sempre tributários do aparecimento do outro. Estão sempre se referindo ao menos inteligente do que eu, ao mais negro do que eu, ao menos distinto do que eu. Qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relações de dependência com o desmantelamento do outro. É sobre as ruínas dos meus próximos que construo minha virilidade. (FANON,2008, p.176).

Através do diálogo com o autor Fratz Fanon (2008), percebo que este autorreconhecimento como negro e todo o discurso político que venho gradativamente desenvolvendo coloca-me em abertura para aprendizado e para um crescimento pessoal de maneira mais sincera comigo mesmo. Também, quando dialogo com outro irmão(ã) negro(a), compartilhamos de um mesmo lugar de fala, apesar de históricos distintos.

Neste processo artístico, através de minhas ações corporais, evidencio este corpo negro como detentor do espaço a relacionar-se com o seu território de maneira produtiva e eficaz.

A partir de mim, toda ação em movimento coloca-me nesse processo de construção e a criação das partituras corporais dá início ao que intitulo “preparar-se para a guerra”. Neste primeiro momento, algumas ações são evidenciadas, como a de amolar um facão fazendo quatro movimentos transversais de cima para baixo.

Posteriormente, um movimento circular delimita o espaço e caminho pelo mesmo para melhor conhecer este local de guerra. Neste sentido, esquivo de qualquer armadilha percebendo até que ponto eu posso caminhar com segurança. Começo a agir, desenvolvendo ações transversais com o facão, ações de ataque de uma forma enérgica com o propósito de finalizar o meu oponente. Nesta ação, conecto-me com toda a energia de Ogum que me permeia e reconheço-me como um guerreiro que precisa conquistar o seu objetivo com todas as suas forças.

Sendo assim, executo ações com o facão de maneira circular assim intitulada “cortando o meu oponente” de maneira a derrubar o meu adversário arrancando sua cabeça com apenas uma ação. Bebo do seu próprio sangue e demonstro minha vitória para os outros oponentes. As próximas ações intituladas “guetos” mostram a eles todas as partituras de maneira mais lenta, certa e efetiva.

Obtenho mais forças para caminhar na batalha, descobrindo outras possibilidades de vencer os inimigos e também descubro cada vez mais as minhas limitações no sentido de reconhecê-las e combater as mesmas.

Com o desenrolar das ações, permito-me conectar-me a outras energias que permeiam aquele espaço. Energia essa de

Oxum, da qual eu quero sentir e fazer com que ela também sinta a energia de meu Ogum. Ando pelo espaço que demarqueei e percebo que ela está ali, mas ainda não consigo senti-la.

Percebo Oxum no ar como uma brisa rápida que passa próximo, ao lado, e dentro de mim e, ao mesmo tempo, não a reconheço, pois ela é misteriosa. Assim, minha energia vai sendo absorvida, e, com o passar das sensações, começo a senti-la de fato, pela primeira vez, na minha frente.

Depois, já nos braços de Oxum, permito-me a descobrir e a ressignificar as minhas emoções de amor e de desejo, deliciando-me com o seu mel. Neste encontro não tenho mais controle das energias que perpassam pelo meu corpo e de maneira fluída deixo-me levar por ela.

Entrego-me totalmente a sua sedução e beleza de maneira única, permitindo-me adentrar nas suas águas doces que evocam a doçura que só ela tem e que jamais outra poderá ter essa doçura. Então, finalizo o processo da minha construção artística a partir do encontro com minha amada Oxum.

Uma inconclusão

O processo de construção dessa performance negra revelou-nos que o ato de conectarmo-nos corporalmente com nossa ancestralidade africana é um processo de também despertarmos o olhar para dentro de nós. Neste sentido, todo o processo artístico fez, além de conectarmo-nos com a energia do sagrado, despir-nos de nossas qualidades e defeitos e buscarmos uma troca de energia dialogada.

Ao dançarmos com estas energias ancestrais, evocamos o sagrado que há em nós, sem, no entanto, tentar reproduzir ou imitar o mesmo em espaços outros que não os apropriados para suas manifestações espirituais como os terreiros, por exemplo.

O contato e a conexão com as energias do masculino de Ogum e do feminino de Oxum, a partir de uma cultura e mitologia dos orixás, ressignificou para nós formas outras em que as divindades são percebidas, retratadas, revisitadas a partir de seus universos e elementos simbólicos.

Ao apresentarmos sobre este processo artístico e de reflexão poética e escrita no IV Griots – Congresso internacional de literaturas e culturas africanas, algo que nos marcou e ampliou nossa análise sobre esta construção artística foi o questionamento sobre nós, uma mulher de pele clara e um homem negro, dialogando sobre a cultura negra. Neste sentido, começamos a refletir a partir de que esfera nos relacionamos, evidenciando os nossos lugares de fala que são diferentes.

Através desta reflexão, questionamos criticamente nosso trabalho artístico e nos indagamos: pelo fato de estarmos trabalhando com o universo da cultura africana, nossas referências bibliográficas precisam ser apenas de autores(as) negros(as)? Um sujeito negro ao desenvolver um trabalho que traga elementos da cultura africana precisa necessariamente trabalhar com uma mulher negra?

A diferença exposta de nossos tons de pele, através desta construção artística, busca uma equidade a partir da inspiração nas danças e nas mitologias dos orixás, nos momentos solos e em dueto.

Compreendemos ainda que estes lugares de fala são diferentes e divergentes pela própria estrutura histórica, cultural e social construída a partir da época da escravidão em nosso país, Brasil. Lugares de fala estes que ainda assim possam encontrar um eixo que permeia o respeito e a valorização da cultura negra, espiritualidade, ancestralidade e literatura africana.

Referências

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Luis Felipe de. **Oxum: a mãe da água doce**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

AMERICANAH: PARA ALÉM DO AMOR, UMA HISTÓRIA DE RACISMO

Joelia de Jesus Santos (Pós-Crítica /UNEB)

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (Pós-Crítica /UNEB)

Introdução

Os Estados Unidos, desde a sua fundação, estiveram divididos pelo racismo. Primeiro inferiorizaram os nativos com o propósito de legitimar o genocídio dos peles-vermelhas, depois escravizaram africanos sob a justificativa de serem racialmente inferiores e, por fim, negros e brancos foram separados através da segregação. A sociedade estadunidense é, por excelência, racializada, assim como a maioria, senão todas as sociedades ocidentais fundadas sobre a égide da supremacia branca.

O livro intitulado *Americanah*, de Chimamanda Adichie, traduzido e publicado em 2014 pela Companhia das Letras, revela essa verdade da sociedade norte-americana de um modo bastante elucidativo. Eleito pela *New York Times Book Review* como um dos dez melhores livros em 2013, ano da publicação original nos EUA, e vencedor do prêmio National Book Critics Circle Award, esta obra é, sem dúvida, muito importante no cenário da literatura

mundial, tanto pela construção artística quanto pelo tom político dado às palavras que o compõem.

Embora se trate de um romance, as questões raciais e de gênero estão presentes em toda a narrativa, uma vez que a história dos protagonistas Ifemelu e Obinze encena como as consequências da colonização se encontram inscritas nos corpos e na mentalidade do povo nigeriano. Prova disso é o anseio, por parte dos nigerianos, de se americanizarem ou de se tornarem europeus, desejo esse expresso por intermédio das personagens Ifemelu e Obinze, os quais buscaram emigrar para os EUA ou a Inglaterra, mas que, ao chegarem lá, descobrem o peso do racismo.

Ifemelu, tendo conseguido uma bolsa na Universidade de Princeton, foi para os Estados Unidos, onde se descobriu negra. Obinze foi para a Inglaterra como assistente de pesquisa de sua mãe, professora universitária na Nigéria; lá permaneceu por três anos, até ser deportado para seu país de origem, a Nigéria. Na condição de imigrantes, Ifemelu e Obinze experimentaram o significado de ser negro em um mundo dominado pela ideologia racial.

Chimamanda Adichie, escritora nigeriana importante no âmbito das literaturas africanas contemporâneas, em paralelo à história de amor, problematizou o racismo intrínseco às malhas sociais do Ocidente. A sua literatura reflete uma realidade ficcionada, que, enquanto mulher negra oriunda da África, não poderia se omitir diante de problema tão preponderante na configuração das relações de poder.

Nesse sentido, a construção de personagens cujas histórias de vida se entrecruzam, em se tratando das experiências relacionadas ao racismo, ao gênero e ao fator socioeconômico, confere à narrativa adichieana uma dinamicidade sociopolítica.

Os conflitos explorados pela autora, em *Americanah*, evidenciam a sua preocupação em visibilizar os dramas recônditos de quem sofre a opressão racial, de modo a trazer opressores e oprimidos para o debate.

Objetiva-se, desse modo, com esse trabalho, interpelar a discriminação sofrida pela personagem Ifemulu nos EUA, país no qual aprendeu o quanto o fenótipo das pessoas pode suscitar tratamento diferenciado, por estar associado a estereótipos positivos ou negativos. A partir dessas cenas, fez-se necessário desconstruir a narrativa da história única sobre os africanos e descendentes, a qual muitas vezes é responsável pela naturalização de práticas discriminatórias.

Tornar-se negro pela experiência do racismo

A palavra “negro” é uma invenção do Ocidente para se referir aos nativos do continente africano, cuja cor da pele, textura do cabelo, formato do nariz, bem como aspectos culturais eram novidade aos estrangeiros, que desembarcaram em África em suas viagens colonialistas. Esses viajantes, embora soubessem que lidavam com seres humanos, ainda assim consideravam os africanos animais, bestiais, tanto quanto os orangotangos, isso porque, para os europeus, os negros não apenas eram diferentes, mas inferiores.

O sentido negativo da palavra “negro” também fora atribuído pelos ocidentais, dado o seu interesse em legitimar a dominação do homem pelo homem. Em vista disso, conforme Caldeira (1994), os europeus justificaram a escravização, afirmando ser os africanos

os descendentes de Cam amaldiçoado por Noé, embora a bíblia no livro de Gênesis (3.4 -12) não faça qualquer referência à cor da pele. Em contraste ao branco, o negro, no imaginário coletivo tanto do racista quanto de quem sofre o racismo, representou e ainda continua representando a personificação do mal, do diabólico.

Em razão da carga negativa e do uso pejorativo da palavra negro, para muitos brasileiros racistas, como destacou Cuti (2012) em seu texto *Quem tem medo da palavra negro*, acaba se tornando um tabu. De modo similar agem os norte-americanos, os quais evitam usar as palavras crioulo ou negro, porque o sentido ofensivo atribuído a elas faz lembrar a história de opressão de brancos sobre negros nos EUA, onde as relações raciais tendem a se perpetuar ainda nos moldes do sistema escravocrata.

Por isso que, na loja onde Ifemelu e Ginika foram comprar roupas, a funcionária do caixa, temendo fazer qualquer referência à cor da pele, em vez de lhes perguntar se havia sido a atendente branca ou negra que lhes atendeu, perguntou se foi a de cabelo comprido ou a de cabelo preto, apesar de ambas as atendentes terem essas características. Recém-chegada aos EUA, Ifemelu desconhecia o jogo das relações raciais vigente na sociedade americana, como é evidente em seu comentário:

“Eu estava vendo a hora que ela ia perguntar: ‘Foi a que tinha dois olhos ou a que tinha duas pernas?’. Por que ela não perguntou se tinha sido a negra ou a branca?.

Ginika riu. “Porque aqui é a América. A gente tem que fingir que não nota certas coisas (ADICHIE, 2014, p. 107).

Pautados nesse fingimento denunciado por Ginika, os americanos — ao menos no plano simbólico — procuram retirar do seu vocabulário as palavras geralmente usadas com o intuito de ofender os negros, mas no campo social mantêm a velha política de separação por conta da cor. Essa atitude de evitar a palavra, mas praticar a discriminação ou o preconceito, ocorre justamente porque o racismo, ao contrário do que se postula, não nasce de uma construção ideológica possível de ser superado por meio da educação.

De acordo com Carlos Moore (2007), o racismo se constituiu historicamente a partir das complexas relações humanas. Para o referido autor, “o racismo corresponde a uma forma específica de ódio; um ódio peculiar dirigido especificamente contra uma parte da humanidade, identificada a partir do seu fenótipo” (2007, p. 282). Portanto, é o fenótipo dos povos denominados negros que suscita o ódio; um ódio profundo e duradouro que remete a insolúveis conflitos que vêm de longe.

O problema desse ódio, segundo Moore (2007), foi ter deixado de ser uma mera questão de sentimento para se converter em um sistema normativo da realidade social, como se pode notar em *Americanah*, com a atitude do limpador de carpetes. Este, ao tocar a companhia da pomposa casa em que Ifemelu trabalhava, esperou ser atendido por uma senhora branca, mas ao sair uma mulher negra que ele supôs ser a dona do imóvel, imediatamente “Ele se empertigou quando a viu. Seu rosto mostrou uma breve surpresa e depois congelou numa expressão de hostilidade” (ADICHIE, 2014, p. 140).

Mas após descobrir que Ifemelu não era a dona da casa como havia suposto, “[...] foi como um passe de mágica, o

desaparecimento instantâneo da hostilidade dele. O rosto do homem relaxou num sorriso. Ela também era uma empregada. O universo mais uma vez era como devia ser” (ADICHIE, 2014, p. 140). Ou seja, enquanto mulher negra, aquela devia ser a sua condição apropriada; fugir disso seria inverter a ordem fundada desde a invenção de raças superiores e inferiores, bem como furar o bloqueio do racismo, cuja função básica é blindar os privilégios dos segmentos hegemônicos da sociedade.

Em sociedades racializadas, as pessoas são levadas a pensar em termos de raça, conforme destacou Caldeira (2014), o que explica a atitude da guia na colônia de férias de Dike, a qual, com base em seu preconceito, supôs que, por ser negro, ele não precisaria usar protetor solar. Quando questionado por Ifemelu, sua prima, como foi o passeio, Dike deu a seguinte resposta: “Legal. [...] A guia do meu grupo, Haley, deu filtro solar para todo mundo passar, mas não quis dar para mim. Disse que eu não precisava” (ADICHIE, 2014, p.156).

Faltou a Haley, guia de Dike, a *cegueira de cor* experienciada por Malcolm X em sua viagem a Meca, onde pôde constatar uma “fraternidade sincera e verdadeira praticada por pessoas de todas as cores” (1992, p. 322). Essa realidade parece ser impensável nos EUA. Embora seja um país pluriétnico, dada a importância da raça na configuração das relações de poder na hierarquia social, em que “os brancos estão sempre no topo, especificamente os brancos, de família anglo-saxã e protestante, conhecidos como *wasps*, e os negros sempre estão no nível mais baixo” (ADICHIE, 2014, p. 156), a cor da pele continuará impedindo a existência de solidariedade e fraternidade entre os grupos raciais distintos. Nessa perspectiva é correto afirmar que:

O problema da sociedade racializada não é tanto a presença ou não de “diversidade” e seu reconhecimento formal como um dado social e cultural, mas o reconhecimento positivo da *diferença* no sentido da aceitação do Outro Total, e das dinâmicas singulares que lhe são constitutivamente próprias (MOORE, 2007, p. 292).

É justamente por não fazer um reconhecimento positivo da diferença, que os sujeitos pertencentes a sociedades racializadas agem de modo a diluir os traços diferenciais de quem destoa do padrão convencional. Em razão disto, Ifemelu, para conquistar a vaga de emprego na área de relações públicas em um escritório no centro de Baltimore, teve que alisar o cabelo a contragosto. Ao ser questionada por Curt, seu namorado, por que ela se submeteu a tamanha tortura se possuía um cabelo natural bonito, ela disse:

Meu cabelo cheio e incrível ia dar certo se eu estivesse fazendo uma entrevista para ser *backing* vocal numa banda de jazz, mas preciso parecer profissional nessa entrevista, e profissional quer dizer liso, mas se for encaracolado, que seja um cabelo encaracolado de gente branca, cachos suaves ou, na pior das hipóteses, cachinhos espirais, mas nunca crespo (ADICHIE, 2014, p. 173).

As mulheres negras, para serem aceitas em determinados espaços, precisam negar a singularidade que as torna diferentes — neste caso específico, o cabelo. Desde criança elas aprendem a odiar a textura dos seus fios, a ponto de se submeterem a uma série de procedimentos químicos para deixá-los o mais próximo do padrão, lisos e sedosos. Tendo conquistado a vaga de emprego, para a qual lhe disseram ela se encaixar maravilhosamente, Ifemelu se

perguntou, se ela, caso tivesse ido à entrevista com sua cabeleira crespa, teria sido escolhida. Refletir a respeito fê-la perceber que nos EUA, antes de ser nigeriana, ela era negra e, por conta desta condição, muitas vezes sofreu o peso do racismo.

Uma destas vezes, foi nitidamente discriminada no salão por uma balconista asiática, que, diante da afirmação de Ifemelu: “Oi, eu queria fazer a sobancelha com cera”; retrucou dizendo: “A gente não trabalha com cabelo crespo”. O racismo da balconista a impediu de prestar um serviço a uma mulher negra, por acreditar que os pelos das sobancelhas fossem tão crespos quanto os da cabeça. Essa é uma demonstração de o quanto o racismo priva alguns grupos de terem acesso a determinados bens e serviços na sociedade.

Ifemelu experienciou o racismo estadunidense de várias maneiras, podendo, enfim, compreender o que é ser negra, negro. “Ser negro significa estar sujeito, por mínimo que seja, aos abusos hegemônicos dos brancos e fazer parte de uma rica cultura e de uma comunidade que lutaram contra tais abusos” (WEST, 1994, p. 42). Portanto, ser negro é estar sujeito à violência do racismo e, ao mesmo tempo, figurar entre aqueles que combatem as práticas discriminatórias, através de ações que denunciam a sua condição de vítima na sociedade.

Na tentativa de se livrar da violência do racismo branco, muitos negros embranquecem-se; às vezes chegam até a rejeitar a sua negridão. Por que o negro quer ser branco? Não, não é porque seja racista consigo mesmo, se o faz é com o intuito de gozar dos privilégios da brancura dos *wasps*. Deste modo, “hipnotizado pelo fetiche do branco, ele está condenado a negar tudo aquilo que contradiga o mito da brancura” (COSTA, 1983, p. 4). Mas certamente,

caso houvesse a integração total dos negros enquanto diferentes, sem que fossem hostilizados, negligenciados e violentados apenas por serem negros, sequer se preocupariam em parecer um branco.

Nos Estados Unidos, Ifemelu descobriu que, mesmo não se reconhecendo negra, as pessoas a identificava como tal. Era inútil esconder a sua negritude, alegando ser nigeriana, pois o tratamento destinado aos afro-americanos seria o mesmo a receber, devido à semelhança dos fenótipos. Portanto, alerta Ifemelu, independente da nacionalidade, se o estrangeiro nos EUA tiver o perfil dela será negro, conforme se constata:

Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos (ADICHIE, 2014, p. 187).

Ifemelu defende que dizer “eu não sou negro”, somente porque sabe que os negros são o último degrau da escada de raças americana, em nada mudará a identificação social do estrangeiro na leitura do outro. Mas ele procede desse jeito, em virtude do lugar subalterno daquele com quem se recusa a se identificar. Se ser negro trouxesse todos os privilégios de ser branco? Questiona Ifemelu, será que esse mesmo estrangeiro ainda diria: “Não me chame de negro, eu sou de Trinidad?”

A sociedade americana, com toda a sua racialização, agrupa os indivíduos em categorias raciais. Mesmo quem é de fora passa por essa categorização, foi o que ocorreu com Ifemelu: “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. 244). Para Ifemelu, descobrir-se negra, foi mais do que a constatação do óbvio, pois, como demonstrado por Sousa (1994), saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade.

Parece estranho alguém possuir todas as características negroides, entretanto demorar para se reconhecer como negra. Há de se considerar, porém, o esvaziamento identitário a que esses sujeitos estão expostos. Historicamente os negros foram ensinados a negar a si mesmos, a se verem a partir do olhar de outrem. Somente quando se veem com os próprios olhos, tomam consciência de quem são e de qual é o seu lugar no mundo. Por isso, conforme a noção de “dupla consciência” de W. E. B. Du Bois apresentada por West (1994), o negro americano, por não ter uma verdadeira autoconsciência, acaba se enxergando segundo a ótica da sociedade branca dominante.

Assumir-se negra na sociedade americana possibilitou a Ifemelu entender a sua própria negritude desvelada no exterior, mas, sobretudo, aprender a lidar com a dinâmica das relações raciais nos EUA, que em muito se difere daquela da Nigéria, seja no modo de expressão do racismo, seja na forma de inserção do diferente. Construindo uma dupla consciência sobre si, tanto do ponto de vista nigeriano quanto estadunidense, Ifemelu forjou uma identidade negro-africana com a qual se afirma e se reconhece.

Sair da Nigéria lhe permitiu tomar conhecimento de uma negritude até então avistada somente pelo espectro da beleza; de se aperceber em um mundo onde a brancura é o ideal a ser perseguido, forçando-a a pensar como um sujeito racializado em uma sociedade racista. Ifemelu viveu as experiências que causariam

seu desencanto pela América hollywoodiana e a fariam desistir do sonho de se americanizar.

***Americanah*, uma abordagem interseccional de raça, gênero e classe**

Intelectuais negras comprometidas com uma política antirracista têm afirmado não mais ser possível fazer uma análise do problema racial, dissociando-o das condições socioeconômicas e de gêneros. Para Kimberle Crenshaw (2004), ambas as categorias precisam ser ampliadas de modo a possibilitar uma abordagem interseccional das opressões sofridas pelas mulheres negras, pois a interseccionalidade sugere que “nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos” (2004, p. 10), daí a importância de considerar outros marcadores sociais.

A partir da intersecção de raça e classe, surgem explicações para os conflitos raciais, visto que, “numa sociedade cujas instituições são reguladas pela ideologia racista, o estatuto econômico dos indivíduos é profundamente determinado pela raça” (CALDEIRA, 1994, p. 53). Na verdade, segundo Brah (2006), a classe foi um importante elemento constitutivo na formulação de um conceito político para a palavra “negro”. Por isso bell hooks (2015) defende que a luta de classes é inseparável da luta ao combate do racismo.

Essa relação entre raça e classe fica evidente em *Americanah*, quando o limpador de carpetes não aceitou que Ifemelu, uma mulher negra, fosse dona de uma casa tão suntuosa como aquela na qual prestaria serviços. Não houve a pergunta desconcertante: “a dona(o) da casa está?”, que pessoas negras ouvem quando estão deslocadas do seu “lugar social”. Todavia, a reação avessa do

limpador de carpetes foi suficiente para Ifemelu fazer esta reflexão: “Para ele, não importava quanto dinheiro eu tinha. De acordo com sua maneira de ver as coisas, eu não me encaixava no papel de proprietária daquela mansão por causa da minha aparência” (ADICHIE, 2014, p. 141).

No imaginário do limpador de carpetes, o único lugar possível ocupado por uma mulher negra era o da empregada, servir é a sua condição primeira. Isso ocorre por conta do fato de que “o racismo não está inscrito na natureza, existam ou não raças: é uma decisão humana, que escapa à esfera da biologia e se mantém no âmbito dos valores” (PATY, 1998, p. 164). Foi por meio desses valores que o limpador de carpetes avaliou Ifemelu, chegando à conclusão de que ela estava fora do padrão estabelecido na sociedade, de brancos sempre no topo, negros sempre na base da pirâmide social.

Daí a facilidade com que a opressão de raça se confunde com a opressão de classe, a ponto de haver quem negue a existência do racismo, alegando ser meramente uma questão socioeconômica. Em se tratando de mulher negra, faz-se necessário pensar o sexismo como mais um dentre os vários sistemas de dominação a recair sobre a referida categoria feminina, posto que, segundo hooks (2015), o sexismo sozinho nunca ter determinado de forma absoluta o destino de todas as mulheres na sociedade americana e outras ao redor.

Há em *Americanah*, de certa maneira, uma elucidação de como o racismo norte-americano se difere do preconceito de classe. Conversando com os amigos sobre racismo, Emenike, um nigeriano residindo na Inglaterra, estabeleceu um contraponto entre as relações raciais no país em que se encontrava, com as

dos Estados Unidos, concluindo que na sociedade americana os negros e brancos trabalham juntos, porém não se divertem juntos; na sociedade inglesa acontecia o contrário. De modo mais simplificado, Obinze fez a seguinte avaliação:

Acho que neste país (Inglaterra) a noção de classe está no ar que as pessoas respiram. Todo mundo sabe seu lugar. Até as pessoas que têm raiva da divisão de classes aceitam seu lugar. Um menino branco e uma menina negra que passam a infância na mesma cidade de classe trabalhadora podem namorar e a raça vai ser secundária, mas, nos Estados Unidos, mesmo que o menino branco e a menina negra tiverem passado a infância no mesmo bairro, a raça vai ser primária (ADICHIE, 2014, p. 230).

Tanto na Inglaterra quanto nos EUA, classe e raça são importantes na definição dos papéis sociais; a diferença está na ênfase em determinado marcador em detrimento de outro. Esta percepção de Obinze revela a existência de castas extrainstitucionais a regular a mobilidade dos sujeitos. Por isso que os ingleses são mais intolerantes em relação à classe. Já entre os americanos, o pertencimento étnico dos indivíduos possui um peso maior na inter-relação, o que explica a constante perseguição da qual os negros são vítimas.

O privilégio da brancura advém dessa hierarquização dos marcadores sociais. Daí Ifemelu defender, em seu blog, ser inconcebível afirmar que brancos pobres e negros pobres sofrem a mesma opressão. Apesar de economicamente desfavorecido, para uma pessoa branca nos EUA a raça jamais será uma barreira. Os negros não têm escolha: agir conforme a sua raça tornou-se uma questão de sobrevivência nesse país que, conforme Malcom X

(1992), não aspira à integração, mas, sim, à exclusão daqueles, cujos antepassados construíram o futuro de glória da América.

Decerto, raça, classe, gênero, sexualidade, nação, idade e etnia, entre outros, constituem importantes formas de opressão nos Estados Unidos. Todavia, será reconhecendo como esses marcadores sociais operam juntos, formando uma estrutura de poder, que ter-se-á lutas coerentes e capazes de fortalecer as diferenças e reconfigurar o sistema contra o qual as minorias se opõem.

Identidade *Americanah*: o poder da linguagem

Historicamente os povos africanos viveram experiências diaspóricas, caracterizadas pela desterritorialização e reterritorialização. Isso se deu por meio do contato com as diversas culturas que compartilham, segundo Walter (2011), uma múltipla consciência e uma multiplicidade de perspectivas no que se refere às várias maneiras de pensar e agir. Segundo Hall (2003), na situação da diáspora as identidades se tornam múltiplas, por terem origem em um processo de hibridização.

Para Gilroy (2001), a diáspora leva a identidade à indeterminação e ao conflito, como foi possível observar em *Americanah*, com o choque identitário de Ifemelu, que viveu o dilema de manter seus hábitos culturais da Nigéria ou apagá-los de todo por intermédio da absorção da cultura americana. Inicialmente, Ifemelu optou pela americanização, principalmente depois que o seu sotaque levou uma aluna de Princeton a duvidar que ela falasse bem o inglês — apesar de seu país ter a língua inglesa como oficial, Ifemeleu começaria então a treinar um sotaque americano.

A posição de Ifemelu diante a linguagem resulta do sepultamento de sua originalidade cultural, pois entre os nigerianos existe um complexo de inferioridade em relação aos americanos. Assim, se todo idioma é um modo de pensar, adotar um sotaque diferente daquele da coletividade em que se nasceu representa, consoante Fanon (2007), uma clivagem. Ifemelu muda o seu sotaque por ser a chave susceptível de abrir as portas que se fecham, não apenas em razão da sua cor, mas também por conta do seu jeito estrangeiro de pronunciar as palavras.

Todavia, à medida que Ifemelu conhecia a sociedade norte-americana, mais certa estava de que, em vez de imitar os americanos, ela precisava mesmo era ficar livre dos complexos. Passando pelo processo de “descolonização da mente”, responsável, segundo Fanon (1968), por criar homens novos, Ifemelu mudaria fundamentalmente a percepção acerca de si, de maneira a reconhecer as suas peculiaridades linguísticas e raciais de forma positiva. Cansada da artificialidade de sua comunicação, em nada parecida com aquele jeito espontâneo e gracioso de quando morava em África, bem como do medo de ter seu fingimento descoberto:

Ifemelu decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano [...]. Era um sotaque convincente. Ela o aperfeiçoara, ouvindo com cuidado amigos e apresentadores de noticiário, a contração do *tê*, o enrolado profundo do *erre*, as frases começando com “então” e a resposta fácil, “é mesmo?”, mas o sotaque tinha rachaduras, era consciente, precisava ser lembrado. Exigia um esforço, o lábio retorcido, os volteios da língua. Se Ifemelu estivesse em pânico, apavorada, ou se fosse acordada de supetão no meio de um incêndio, não ia lembrar como produzir aqueles sons americanos (ADICHIE, 2014, p. 147).

A identidade de americana não fazia mais sentido para Ifemelu, porque ela tomou consciência de quem sempre foi. Seu sotaque nigeriano era parte dela, tanto quanto a sua negridão lhe pertencia, e nada que fizesse mudaria esse fato. Poderia treinar o sotaque, mas, no seu inconsciente, lá estariam os resquícios da sonoridade relegada. Assim, se outrora ela buscou se distanciar de suas raízes, desde a recusa à mimese de uma identidade mecânica, Ifemelu procurou reconectar-se ao seu passado, visando a construção de um novo futuro.

Conclusão

Ninguém nasce negro. A pessoa torna-se negro mediante o racismo intrínseco na sociedade à qual pertence. A descoberta da negritude é um processo. Ele se dá a partir da violência racista na relação interpessoal com o diferente, sendo, pois, no conflito que os sujeitos constroem a sua identidade negra. Se pensar a si mesmo negro, significa não só estar consciente do lugar subalternizado que se ocupa na sociedade, mas também do ódio à sua existência manifesto por uma estrutura racializada pensada para a sua completa exclusão.

Os brancos, mesmo aqueles que se opõem à discriminação, se beneficiam do racismo e muitos deles não estão dispostos a abrir mão dos privilégios da brancura. Em países racializados semelhantemente aos Estados Unidos, a manutenção do racismo torna-se imprescindível para que os recursos vitais da sociedade continuem sendo gerenciados pela raça, cujo complexo de superioridade lhe dá legitimidade para oprimir.

A literatura de Chimamanda Adichie demonstra o quanto a raça é um componente político-social, absolutamente importante nos Estados Unidos, país marcado pelos conflitos raciais e pela histórica opressão aos negros. Mas, para além disso, evidenciou que raça, gênero e classe operam juntos, são indissociáveis. Portanto, a luta contra o sistema deve ocorrer com a interseccionalidade de todos esses componentes opressores.

No livro *Americanah*, embora seja um romance, as questões raciais são evidenciadas, porque, em um país racista igual aos EUA, o amor fica em segundo plano. O racismo da América foi o pano de fundo na obra de Chimamanda Adichie, escritora que conseguiu, a partir da ficção, fazer um retrato da realidade estadunidense de forma a unir crítica social e literatura. Trata-se de um livro intencionalmente provocativo que desperta o leitor para a questão racial e para muitos outros problemas circunscritos ao universo das relações humanas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *Americanah*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

CALDEIRA, Isabel. A construção social e simbólica do racismo nos Estados Unidos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 39, p. 31-58, maio 1994.

CALDEIRA, Isabel. Racismo e exclusão: o passado do futuro da sociedade americana. In: LUÍS, Ana R. (Coord.). *O cruzamento de saberes na aula de inglês*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

COSTA, Jurandir Freire. Prefácio. In: SOUSA, Neusa Santos. *Tronar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

- CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004.
- CUTI. [Luis Silva]. *Quem tem medo da palavra negro*. Belo Horizonte: Mazza, 2012.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Kinipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade de Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16. p. 193-210, jan./abr. 2015.
- MOORE, Carlos. *Racismo & sociedade*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- PATY, Michel. Os discursos sobre as raças e a ciência. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 33, p. 157-170, 1998.
- SOUSA, Neusa Santos. *Tronar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WALTER, Roland. O espaço literário da diáspora africana: reflexões teóricas. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 12, p. 9-34, 2011.
- WEST, Cornel. *Questão de raça*. Trad. Motta. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- X, Malcolm. *Autobiografia de Malcolm X*. Trad. A. B. Lemos. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

LUIZ GAMA E SEU PROJETO DE LIBERDADE: ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA, UMA CONQUISTA DOS ESCRAVIZADOS

Joelia de Jesus Santos (Pós-Crítica/UNEB)

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (Pós-Crítica/UNEB)

Introdução

Em 2011 a pesquisadora Lúgia Ferreira publicou a obra *Com a palavra, Luiz Gama*, na qual reuniu poemas, artigos, cartas e máximas do poeta e abolicionista Luiz Gama. Do referido livro, selecionei as seis missivas reproduzidas na íntegra, a saber: “Carta ao filho, Benedito Graco Pinto da Gama”, de 23 de setembro de 1870; “Carta a José Carlos Rodrigues”, de 26 de novembro de 1870; “Carta a Ruy Barbosa”, de 16 de abril de 1871; “Carta a Lúcio de Mendonça”, de 25 de julho de 1880; “Carta a Ferreira de Menezes”, de 13 de dezembro de 1880 e “Carta ao Dr. Cerqueira César”, de 17 de junho de 1882.

Nestas cartas busquei analisar as relações afetivas entre Luiz Gama, seus familiares e amigos, mas sobretudo a sua participação no movimento abolicionista. Assim, a pesquisa em voga tem o propósito de abordar o abolicionismo brasileiro sob a perspectiva de quem experienciou a escravidão e, em tendo saído dela, encontrou meio de libertar do cativeiro centenas de homens

agrilhoados. Contrastando a narrativa hegemônica a respeito da abolição da escravatura, as cartas de Gama ajudam a elucidar um dos fatos históricos mais representativos na história do Brasil.

Nesse sentido, é de suma relevância não apenas publicizar esses outros discursos, mas investigá-los, a fim de chegar aos detalhes obnubilados sobre o processo de abolição e o funcionamento do sistema escravagista. Assim, em razão do caráter documental das epístolas, esta pesquisa trata de fatos da vida de Luiz Gama, os quais possibilitam compreender a trajetória desse ex-escravo que se tornou poeta, rábula e abolicionista engajado na luta pela emancipação dos escravizados.

A despedida de Luiz Gama, entre a morte e a luta

Fazer o estudo das cartas de Luiz Gama é tão importante quanto analisar suas poesias, pois os textos epistolares, além do seu valor como fonte histórica e autobiográfica, “constituem um gênero no qual se entremeiam o depoimento, a visão particular sobre um fato, uma época, um criação artística, ou ainda a visão sobre si mesmo” (FERREIRA, 2011, p. 183). A partir das correspondências escritas por Gama, foi possível compreender de que maneira esse intelectual negro conseguiu impor sua voz naquele contexto de escravidão e desumanização do africano e seus descendentes.

Autodidata, Luiz Gama passou a exercer a profissão de advogado, por intermédio da qual, com base na Lei 07 de novembro de 1871, que dava liberdade aos filhos de escravos nascidos a partir da sua edição, devolveu a liberdade a centenas de africanos. Tal atuação, se, por um lado, o fez conquistar amizades, por outro, ao

longo de sua militância pró-abolicionista como rábula, também o levou a colecionar vários inimigos, os quais o ameaçaram de morte mais de uma vez.

Em uma dessas circunstâncias, antes de se ocupar com algum processo envolvendo propriedades de um possível figurão escravocrata brasileiro, em 23 de setembro de 1870, Luiz Gama escreve ao seu único filho, Benedito Graco Pinto da Gama. A correspondência referida, segundo Lígia Ferreira (2011), é um dos poucos escritos em que Gama faz referência a membros de sua família. Nesse caso específico, temendo que não voltasse para seus entes, o advogado deixou conselhos que sintetizam seus principais valores, crenças e filosofia de vida, tal qual se pode notar:

Dize a tua mãe que a ela cabe o rigoroso dever de conservar-se honesta e honrada; que não se atemorize da extrema pobreza que lego-lhe, porque a miséria é o mais brilhante apanágio da virtude.

Tu evita e a amizade e as relações dos grandes homens; [...]

[...] Trabalha por ti e com esforço inquebrantável para que este país em que nascemos, sem rei e sem escravos, se chame Estados Unidos do Brasil.

Sê cristão e filósofo; crê unicamente na autoridade da razão, e não te alies jamais a seita alguma religiosa.

Há dois livros cuja leitura recomendo-te: a Bíblia Sagrada e a Vida de Jesus por Ernesto Renan.

[...] Lembra-te que escrevi estas linhas em momento supremo, sob a ameaça de assassinato. Tem compaixão de teus inimigos, como eu compadeço-me da sorte dos meus.

Teu pai

Luiz Gama (FERREIRA, 2011, p. 193).

Considerando serem estas suas últimas palavras, Luiz Gama recomenda a sua esposa, a negra Claudina Fortunato Sampaio, que mantenha os princípios morais da honradez e da honestidade como fizera até aquele momento. Embora fosse advogado, Gama não era homem de posses, pois, em consonância com Sud Menunucci (1938), ele fez da advocacia um sacerdócio a favor dos desfavorecidos, não podendo, conseqüentemente, essa profissão servir-lhe de esteio econômico. Por isso lega à família a extrema pobreza, mas assegura que a miséria não é um demérito, porém o mais importante atributo para uma vida virtuosa.

Conforme sinaliza Jair dos Santos (2014), Luiz Gama escreve a carta como quem tece um manual educacional. Prescrevendo condutas éticas e pedagógicas a serem seguidas pelo filho Graco, medidas estas imprescindíveis à sábia sobrevivência, Gama o aconselha a se manter distante dos homens poderosos. Essa advertência denota a preocupação paterna com o risco de que se reproduzissem na vida de seu rebento “as relações de dependência experimentadas por ele mesmo” (AZEVEDO, 2005, p. 99), devido à necessidade de negociação com a classe dominante para que ele, enquanto sujeito marginalizado, pudesse adentrar os espaços nos quais assumiria uma posição de poder.

Republicano ferrenho, o abolicionista baiano desejava que as ações do filho Benedito de algum modo contribuíssem para que o Brasil viesse a ser um país sem reis e sem escravos, mas, sim, uma república, cujo povo perante a lei vivenciaria a igualdade de direitos, sonho ainda não concretizado, pois a desigualdade

perpetrada na sociedade brasileira impossibilita que todos os brasileiros nasçam “livres e iguais, em dignidade e direitos, como preceitua a Declaração Universal de Direitos Humanos” (COMPARATO, 2009, p. 11).

Ao pedir que Graco Pinto da Gama seja cristão e filósofo, Gama coloca fé e razão lado a lado, demonstrando ao filho que ele pode acreditar em alguma divindade, sem, no entanto, pertencer aos quadros de instituições religiosas, porque estas acabam doutrinando as pessoas à ignorância e é o conhecimento que liberta o homem de suas cavernas. O poeta recomenda duas leituras ao seu descendente, “como se por si sós enfeixassem a sabedoria necessárias e suficientes para seu aperfeiçoamento intelectual e moral” (FERREIRA, 2007, p. 280). A primeira é uma obra sagrada, a Bíblia; a segunda, trata-se de uma obra profana intitulada, *Vida de Jesus Cristo*, de autoria do filósofo francês Ernest Renan.

Dois meses após o bilhete endereçado a seu filho, Luiz Gama, em 26 de novembro de 1870, escreve ao amigo José Carlos Rodrigues, relatando-lhe alguns acontecimentos políticos, além de compartilhar informações da sua vida particular. O remetente Luiz Gama, também jornalista, dá notícias sobre a formação da loja maçônica América, a qual pertencia, e sobre a mobilização dos republicanos na capital paulista. Só então, após longos comentários a respeito das movimentações políticas ocorridas no país naquele momento, é que o destinatário toma conhecimento de assuntos relativos à família do poeta:

É plano inclinado este da política, deixá-lo-ei para tratar de outros fatos menos importantes e mais íntimos.

Casei-me. Escuso dizer-te com quem. O Dito já fala, traduz e escreve o alemão como um filho da

Germânia. Isto é dito pelo professor que todos os meses empolga 51 000 r. [réis]. Estuda ele mais desenho, francês, inglês e geografia. [...]

Moro à margem do Rio Tamandateí em uma nova e excelente casa de campo. [...]

Em nossa casa, sempre pobre, mas festejada de contínuo pela alegria, ainda toma-se o saboroso café pelas mesmas canecas que me deste; os lampiões são os mesmos que pertenceram-te; as cortinas das janelas foram tuas. Sobre o selador de mármore, que foi teu, está o álbum que deste-me com o teu retrato, com os de outros amigos, e uma biblioteca que foi do finado Macedo (FERREIRA, 2011, p. 195-96).

Logo na primeira frase, Gama demonstra que a política era prioridade absoluta em sua vida. No entanto, deixaria de abordá-la para tratar de fatos mais íntimos. Marido discreto, Luiz Gama não revela com quem se casara, Rodrigues fica sabendo apenas que o filho do amigo, carinhosamente chamado de Dito está sendo educado formalmente. Apesar dos poucos recursos, ao contrário do pai, Graco Pinto da Gama estava tendo uma vida menos dramática e, conseqüentemente teria um futuro mais promissor.

O rábula lembra Rodrigues que sua família ainda utiliza as canecas, as cortinas e os lampiões que lhe pertenceram, indicando com isso que o advogado de destaque e principal integrante da Loja América engajado pela causa abolicionista “mostrava contar com a ajuda de amigos para sanar as suas mais simples carências, ficando evidente uma enorme disparidade entre a sua projeção social e o padrão de vida de seus familiares” (AZEVEDO, 2005, p. 99).

Enriquecer nunca foi o propósito de Luiz Gama, senão teria abandonado as suas convicções para defender os interesses de

quem realmente poderia pagá-lo por seus serviços de advogado. Advogar para Gama era, antes de tudo, fazer justiça aos injustiçados pelo sistema opressor do qual também fora uma vítima. Ao contrário da maioria dos colonizados, Luiz Gama não desejou “se instalar no lugar do colono” (FANON, 1968, p. 29). Para ele, mais importante que perpetuar a opressão era dissuadi-la de modo que os oprimidos pudessem emancipar-se.

Luiz Gama e o sonho de liberdade

Luiz Gama sonhou com o dia em que o Brasil seria o país de todos os brasileiros e não apenas dos descendentes de europeus como foi na independência em 1822. Luiz Gama queria viver em um Brasil onde a escravidão de seres humanos não fosse naturalizada e legal. Seu maior sonho era que a liberdade gozada por poucos fosse compartilhada com a maioria expropriada de livre arbítrio. Os textos desse intelectual negro expressam o quanto ele lutou na tentativa de realizar esse sonho recalcado, por isso a importância de estudar suas produções.

A epístola destinada a Rui Barbosa (1849-1823), político, diplomata, jurista brasileiro e influente abolicionista, mostra quão engajado estava Luiz Gama na luta por liberdade. Por volta de 1868, Rui Barbosa mudou-se para São Paulo visando concluir os estudos iniciados na Faculdade de Direito, de Recife. Na capital paulistana, conhece Luiz Gama e logo travam laços de amizade, o que permitiu-lhes fundar o jornal *Radical Paulistano*, importante periódico político pertencente ao grupo mais radical do Partido Liberal, o mesmo que futuramente conseguiria, por meio do movimento republicano, destronar a monarquia no Brasil.

Em 1870, já formado, Rui Barbosa retorna à Bahia para se tratar da anemia cerebral que o assolava e, conseqüentemente, devido aos problemas de saúde, durante um tempo, manteve-se afastado das causas abolicionistas. Preocupado com a enfermidade que impedia Rui Barbosa de continuar com seu trabalho em prol do abolicionismo, Luiz Gama, a 16 de abril de 1871, endereça-lhe uma correspondência, a única, conforme Lígia Ferreira (2011), conhecida entre os missivistas, ressaltando a necessária cura de seu conterrâneo, bem como os acontecimentos políticos referentes à sua terra natal.

[...] M[uito] tenho sentido os teus incômodos; era crença minha que o intenso calor da Bahia fosse propício aos teus emperrados sofrimentos. É preciso que sares, a fim de poderes trabalhar para ti e para a grande causa.

[...] Por aqui trabalha-se; o solo é ubérrimo, como tu sabes, e a árvore estend[e] as raízes. E, ao escrever estas linhas, enche-se-me o coração de tristeza.... pelo tristíssimo papel que está representando a nossa cara terra, que hoje se deve chamar — Bahia de todos os servos.

[...] Teu Am[igo]

Luiz Gama.

Luiz Gama, como se nota, esperava que o clima quente da Bahia proporcionasse a Rui Barbosa significativa melhora, pois, segundo o poeta, “a grande causa”, fazendo referência ao abolicionismo, precisava da militância constante desse intelectual republicano. Gama conclui a carta afirmando que, enquanto no estado de São Paulo as pessoas trabalhavam, plantavam em

terra fértil; na Bahia “a oligarquia baiana, da qual originavam-se vários políticos, desfrutava de prestígio e influência na corte” (FERREIRA, 2011, p. 187). O poeta lamenta-se que seu estado tenha deixado de ser Bahia de todos os santos para ser “Bahia de todos os servos”, onde o mesmo povo que outrora promovera inúmeras revoltas se encontrava subordinado ao poder imperial.

Autobiografia: memórias do abolicionista Luiz Gama

Ao lado do poema “Quem sou eu”, a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça, datada de 25 de julho de 1880, é um de seus textos prosaicos mais conhecidos e parafraseados desde a publicação do *Precursor do abolicionismo no Brasil*, em 1938. De acordo com Mennucci (1938), Gama sabia que essa carta destinava-se à publicidade, porém isso não invalida a veracidade de tal documento.

Na verdade, Luiz Gama escreve com o intuito de atender ao pedido de seu amigo Lúcio de Mendonça (1854-1809), o qual solicitara-lhe informações de caráter pessoal para posteriormente homenageá-lo com uma biografia, como se constata nas primeiras linhas: “Não me posso negar ao teu pedido [...]: aí tens os apontamentos que me pedes, e que sempre eu os trouxe de memória” (FERREIRA, 2011, p. 199).

Aos cinquenta anos de idade, Gama já sofria com o diabetes que dois anos mais tarde ceifaria a sua vida — o impedindo para que alcançasse as reformas sociais e políticas que tanto defendeu. Entretanto, ao longo desses anos parece que a memória de Luiz Gama se conservou intacta. Ele narra precisamente os episódios

dramáticos que vivenciara desde a infância. Segundo Silvio Roberto Oliveira (2004), a carta segue uma ordem cronológica, dividida respectivamente em quatro momentos: a origem, o sofrimento, a luta e o triunfo, tal e qual se percebe:

Nasci na cidade de S[ão] Salvador, capital da província da Bahia, em um sobrado da Rua do Bângala, formando ângulo interno, em a quebrada, lado direito de quem parte do adro da Palma, na Freguesia de Sant’Ana, a 21 de junho de 1830, pelas 7 horas da manhã, e fui batizado, 8 anos depois, na igreja matriz do Sacramento, da cidade de Itaparica.

Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a Doutrina cristã. [...] Meu pai, [...] era fidalgo e pertencia a uma das principais famílias da Bahia de origem portuguesa. Devo poupar à sua infeliz memória uma injúria dolorosa, e o faço ocultando o seu nome. Ele foi rico; e nesse tempo, muito extremoso para mim: criou-me em seus braços. [...]: esbanjou uma boa herança, obtida de uma tia em 1836; e reduzido à pobreza extrema, a 10 de novembro de 1840, em companhia de Luiz Cândido Quintela, [...], vendeu-me, como seu escravo, a bordo do patacho “Saraiva” [...] (FERREIRA, 2011, p. 200).

Sud Mennucci acredita que o bairro, a rua e a data de nascimento estejam corretos, embora não haja documentos históricos que de fato comprovem as informações citadas por Gama, ou as desmintam. Na epístola em foco a figura materna é enfatizada, o eu-enunciador traz à tona informações relevantes sobre a personalidade da mulher que deu à luz ao “rábula da liberdade”,

apresentando-a “como uma rebelde oriunda da Costa da Mina, pretendia o autor afirmar não apenas a ancestralidade africana, mas a atitude insubmissa” (SILVA, 2013, p. 7) daquela que herdara semelhantes qualidades.

Vendido pelo pai, Luiz Gama foi levado para o Rio de Janeiro, onde permanece sob custódia da família Vieira até dezembro de 1840. Neste mesmo ano, fora comprado pelo contrabandista alferes Antônio Pereira Cardoso, o mesmo fazendeiro que, no município de Lorena, matara alguns escravos de fome. Prática corriqueira no sistema escravocrata, utilizada tanto com a finalidade de imprimir respeito e temor aos escravizados como pretendia o padre Ribeiro da Rocha alcançar com o seu “castigo econômico” recomendado aos escravagistas (AZEVEDO, 1987, p. 55), quanto para satisfazer os desejos mais sórdidos dos senhores escravocratas sedentos pelo sofrimento alheio, conforme nota-se em seu relato:

[...] tinha eu apenas 10 anos; e, a pé, fiz toda a viagem de Santos até Campinas. Fui escolhido por muitos compradores, nesta cidade, em Jundiaí e Campinas; e, por todos repellido, como se repelem cousas ruins, pelo simples fato de ser eu “baiano”. Valeu-me a pecha! O último recusante foi o venerando e simpático ancião Francisco Egidio de Souza Aranha, pai do Exmo. Conde de Três Rios, meu respeitável amigo. Este, depois de haver-me escolhido, afagando-me disse: — Hás de ser um bom pagem para os meus meninos; dize-me: onde nasceste? — Na Bahia, respondi eu. — Baiano? — exclamou admirado o excelente velho. — Nem de graça o quero. Já não foi por bom que o venderam tão pequeno (FERREIRA, 2011, p. 201).

Nota-se nesse trecho que o período do cativo sem dúvidas foi o mais doloroso para o eu-lírico. Ainda criança como frisa, aos dez anos de idade se esforçou demasiadamente para conseguir fazer o trajeto de uma cidade a outra; “a consciência da escravidão na infância marcou a antecipação da maturidade” (OLIVEIRA, 2004, p. 40). Posto à venda, Luiz Gama viu-se rejeitado por todos os compradores que, sabendo de sua origem baiana, desistiam de comprá-lo em razão de terem os escravizados da Bahia a fama de insurgentes.

Sem que ninguém o quisesse comprar, Luiz Gama retorna à casa do senhor Antônio Pereira Cardoso. Lá aprende o ofício de copeiro, engomador de roupa, costureiro, sapateiro, dentre outros. Em 1848, o estudante Antônio Rodrigues do Prado Júnior ensina-lhe as primeiras letras, suficientes para que secreta e arditamente Gama obtivesse provas inconcussas de sua liberdade e em seguida tomasse a decisão de ir assentar praça.

O relato estende-se até o momento em que Luiz Gama demonstra ter triunfado. Depois de longas batalhas contra a escravidão, os resultados do seu engajamento político-ideológico trouxeram-lhe a sensação de dever cumprido. Ele traz em seu relato a satisfação de ter desempenhado ações nada vergonhosas, resumindo informações que também eram de conhecimento do jovem jornalista Lúcio de Mendonça, com o qual compartilhou o mesmo ambiente de trabalho — ambos trabalharam num jornal que pertencia ao futuro republicano Salvador de Mendonça. Deste modo, no último parágrafo, Luiz Gama julga desnecessário continuar narrando sua história de vida a alguém bastante informado sobre os fatos marcantes de sua trajetória pessoal. Assim finaliza:

Agora chego ao período em que, meu caro Lucio, nos encontramos no “Ipiranga”, à rua do Carmo, tu, como tipógrafo, poeta, tradutor e folhetinista principiante; eu, como simples aprendiz-compositor, de onde saí para o foro e para a tribuna, onde ganho o pão para mim e para os meus, que são todos os pobres, todos os infelizes; e para os míseros escravos, que, em número superior a 500, tenho arrancado às garras do crime (FERREIRA, 2011, p. 203).

Observa-se que o diabetes contraído por Luiz Gama não o impediu de exercer a advocacia. Ao contrário, era o meio pelo qual ele ganhava parca quantia em dinheiro tanto para si, quanto para os outros, que são todos os pobres, todos os infelizes; e os míseros escravos. A postura de Gama evidencia a impossibilidade de existir por parte dele qualquer orgulho pessoal, uma vez que é nítida a preocupação em proteger “os fracos que choram e os oprimidos que sofrem” (OLIVEIRA, 2004, p. 43), sem esperar nada em troca, a não ser mudanças significativas no sistema escravocrata.

É perceptível nas epístolas a proximidade de Luiz Gama com seus destinatários. Todas as cartas analisadas têm linguagem similar, se aproximando no que diz respeito ao uso de vocativos que denotam a intimidade entre os interlocutores. “Meu caro” é um exemplo disso; a despedida é marcada, sem exceção, pelo emprego do pronome possessivo “teu”, mais o substantivo “amigo” presente nas cinco das seis cartas em estudo.

Quando o enunciador não está tratando de assuntos relacionados à política e ao abolicionismo, por vezes dá notícias suas, como fez em carta enviada à Ferreira de Menezes (1845-1881), também mulato e abolicionista. Menezes conheceu Gama durante seus estudos em São Paulo. Os dois mantiveram duradoura amizade,

que só veio a ser interrompida em decorrência da morte de José Ferreira de Menezes em 1881, um ano antes do falecimento de Luiz Gonzaga Pinto da Gama. O excerto seguinte o ilustra:

São Paulo, 13 de dezembro de 1880

Meu caro Menezes,

Estou em a nossa pitoresca choupana do Brás, sob ramas verdejantes de frondosas figueiras, vergadas sob o peso de vistosos frutos, cercado de flores olorosas, no mesmo lugar onde, no começo deste ano, como árabes felizes, passamos horas festivas, entre sorrisos inocentes, para desculpar ou esquecer humanas impurezas.

Daqui, a despeito das melhoras que experimento, ainda pouco saio à tarde, para não contrariar as prescrições do meu escrupuloso médico e excelente amigo, Dr. Jaime Serva [...] Teu Luiz (FERREIRA, 2011, p. 153).

Nesta carta, Luiz Gama dá notícias sobre a família e saúde, informações estas do conhecimento de Ferreira de Menezes, pois este havia, em outra ocasião, frequentado a casa de Gama, onde juntos passaram horas festivas. Nessa mesma carta publicada n' *A Província de São Paulo*, Luiz Gama mostra seu assíduo ativismo no combate à escravidão, “chegando a pregar francamente o direito à insurreição” (CASTRO, 2000, p. 258), pois ele entendia que o escravo que mata o senhor cumpre uma prescrição inevitável da natureza, ou seja, matar para não morrer: assim sendo, independente das circunstâncias, tal ato seria sempre em legítima defesa. Na cidade de Itu, por exemplo, à época quatro escravizados, após assassina-rem o filho de um fazendeiro, se apresentam voluntariamente

à polícia, entretanto a população revoltosa mata-os. A respeito disso, Gama comenta:

Eu, que invejo, com profundo sentimento, estes quatro apóstolos do dever, morreria de nojo, por torpeza, achar-me entre essa horda inqualificável de assassinos. [...] Que! Horrorizam-se os assassinos de que quatro escravos matassem seu Senhor! Tremem por que eles, depois da lutuosa cena, se fossem apresentar à autoridade? Miseráveis; ignoram que mais glorioso é morrer livre, numa forca, ou dilacerado pelos cães, na praça pública, do que banquetear-se com os Neros, na escravidão (FERREIRA, 2011, p. 154-5).

Ardoroso advogado, Luiz Gama claramente se posiciona a favor dos escravizados, esclarecendo que os dois assassinatos se distinguem: “o primeiro era legitimado pelo direito natural e tido como uma virtude, o segundo sim seria um crime, por ter negado este direito aos escravos” (AZEVEDO, 2005, p. 269). Luiz Gama descriminaliza a reação dos escravizados, uma vez que a rebeldia possui caráter dignificante. Portanto, rebelar-se contra sua condição de oprimido foi um direito que os “justiceiros” negaram aos quatro homens assassinados.

Em busca da emancipação, Luiz Gama combate com veemência o sistema escravagista, dirigindo suas críticas não só à sociedade escravocrata, mas também às instituições que há séculos legitimavam a escravização de africanos, inclusive a igreja católica, aliada direta do império. O clero, assim como a corte, almejava poder. Para tanto, usufruía de mão de obra escrava com a finalidade de produzir riquezas. Tendo desumanizado o negro, os clericais não consideravam tal prática condenável. Ao contrário, “o cativo era perfeitamente compreensível pela marca do pecado e

pela inferioridade ética” (OLIVEIRA, 2007, p. 360) dos africanos, que, segundo os religiosos, eram os legítimos descendentes de Cam. Em vista disso, escreveu Luiz Gama:

Pensei na questão: tenho em mim, que são livres os escravos ilegalmente doados às corporações religiosa e de mão morta, que os não podem adquirir. Aos fiéis católicos e apostólicos romanos foi expressamente proibido ter escravos; tornou-se-lhes de todo ponto defesa a propriedade servil (FERREIRA, 2011, p. 205).

Nesse fragmento da carta de Luiz Gama ao Dr. José Alves de Cerqueira César (1835-1911), jornalista e advogado, o enunciador afirma que os escravos doados às igrejas de forma ilegal são livres. Portanto, cabe às instituições religiosas libertá-los; sobretudo os fiéis católicos e apostólicos romanos aos quais a posse de escravos, por questões morais, contradizia os princípios cristãos.

Decerto, o movimento abolicionista contou com o apoio de figuras importantíssimas para enfraquecer o regime escravocrata, mas dentre os abolicionistas nenhum outro além de Luiz Gama esteve em cativeiro, tampouco conseguiu utilizar-se tão bem das lacunas do sistema em prol da libertação imediata de africanos ilegalmente escravizados. Por isso, o estudo de seus textos é indispensável à compreensão de como os negros libertos contribuíram para que os africanos e descendentes fossem emancipados dos grilhões.

Conclusão

As cartas analisadas possuem notavelmente um elo de ligação entre si, uma vez que a temática da escravidão é recorrente em todas. Nelas a afetividade e a militância de Luiz Gama se

complementam, pois o enunciador ora trata de assuntos relacionados à sua vida particular, ora aborda questões de cunho político-econômico-social. Outro aspecto relevante são os destinatários. Gama endereça as epístolas somente às pessoas mais próximas, como o filho e os amigos de longas datas, com os quais mantinha afinidades ideológicas.

Constatou-se que há um curto intervalo de tempo entre uma missiva e outra, razão pela qual Luiz Gama em carta enviada ao filho Benedito Graco Pinto da Gama consegue, como num romance, iniciar uma narrativa dramática, na qual o pai ameaçado de morte depressa procura cumprir seu dever paterno recomendando condutas morais que deveriam ser seguidas por seus familiares. Entretanto, tendo triunfado, finaliza a narração de forma surpreendente. O leitor, quando lê a carta endereçada ao carioca Carlos Rodrigues dois meses depois, toma conhecimento de que o eu-enunciador triunfa sobre os inimigos — os mesmos que puseram em risco a vida de Gama passaram a admirá-lo.

Embora Gama tenha atuado como advogado, não ascendeu economicamente. Em carta enviada ao filho Graco ele lega à esposa a extrema pobreza e reafirma sua carência financeira, dizendo ao amigo Rodrigues que em sua casa sempre pobre os utensílios utilizados continuam sendo os mesmos que recebera de presente, denotando com isso, o quão díspares eram a projeção social do abolicionista e o padrão de vida de seus familiares. Também se nota o comprometimento de Gama com o abolicionismo, a “grande causa” pela qual ele e Rui Barbosa travaram luta tenacíssima na tentativa de instaurar um novo modelo econômico e político no Brasil.

Não há dúvidas de que Luiz Gama verdadeiramente dedicou-se à emancipação dos africanos. Trechos da carta enviada a Ferreira de Menezes deixam claro o posicionamento desse intelectual negro a respeito da escravidão, como, por exemplo, quando ele defende que a insurgência do oprimido seja resultado da opressão. Portanto, o escravo que mata seu senhor o faz sempre em legítima defesa, porque tal ato é condição *sine qua non* para a sobrevivência.

Pode-se, então, inferir que, ao contrário da narrativa oficial sobre a abolição da escravatura, as epístolas de Luiz Gama revelam que a emancipação dos escravizados, em 13 de maio de 1888, resultou das inúmeras revoltas escravas ao longo dos quase quatro séculos de escravidão. Foi resultado das ações de abolicionistas, que em nome dos subalternos impedidos de falar por si, defenderam entre os poderosos os interesses de homens e mulheres reduzidos a escravos. Foram, em suma, a concretização do projeto de liberdade iniciado pelos ancestrais de Luiz Gama.

Referências

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de carapinha*. São Paulo: Unicamp, 2005.

CASTRO, Hiléia Araújo de. Negros livres no Brasil imperial: Luiz Gama e André Rebouças. *Dimensões*, v. 11, jul./dez. 2000.

COMPARATO, Fábio Konder. Luiz Gama, Advogado Emérito. *Instituto dos Advogados Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 97, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968.

FERREIRA, Ligia. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

FERREIRA, Ligia. Luiz Gama, um abolicionista leitor de Renan. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 271-288, 2007.

MENNUCCI, Sud. O precursor do abolicionismo no Brasil: Luiz Gama. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938. [Brasília, v. 119 — 5a. Série da Biblioteca Pedagógica Brasileira]. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/201/1/119%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Igreja e escravidão africana no Brasil colonial. *Especiaria — Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 18, p. 355-387, jul./dez. 2007.

OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. São 255 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269857/1/Oliveira_SilvioRobertodosSantos_D.pdf.

SANTOS, Jair Cardoso dos. Um olhar sobre a pedagogia de Luiz Gama: representações do negro no universo pré-adolescente. In: *Anais [do] 5. Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino — Enlije*. Diamantina: Ed. Realize, 2014. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_09_06_2014_09_39_27_idinscrito_964_540390d58acb5b23fa8c79aedd241335.pdf.

SILVA, José Carlos Gomes da Silva. *Literatura negra: memória viva*. Santo Amaro: UNIFESP, 2013. Disponível em: https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/silva_j_-_literatura_negra_memoria_viva.pdf.

INFÂNCIA E PERIFERIA: UMA ANÁLISE DO SER CRIANÇA NO CONTO ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR OS BRINQUEDOS, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Joseane dos Santos Costa (UEPB/PPGLI)¹

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
UEPB/PROFLETRAS/PPGLI)²

Introdução

*Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silêncio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.*
(CONCEIÇÃO EVARISTO)

Nas favelas ou aglomerados subnormais no Brasil estão situada a moradia de mais de 11 milhões de pessoas, desse número 28,3 são jovens com idade entre 0 e 14 anos que tem suas vidas ali



1 Aluna do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). E-mail: zeane.jo@hotmail.com

2 Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) e PROFLETRAS – CH. E-mail: rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

estabelecidas, trabalham, se divertem e dentro das possibilidades estudam. Essas oportunidades de crescimento certamente são mínimas dentro do espaço da periferia, tendo em vista que todos os problemas estruturais de segurança pública, mesmo acontecendo em todos os espaços institucionais e sociais são creditados aos jovens que moram nas favelas.

Nesse sentido, as ações policiais acontecem quase que unicamente dentro das comunidades pobres do país, os jovens são mortos, presos e encarcerados em um sistema penitenciário cruel e falho, voltam as ruas sem condições de serem reinseridos, haja vista que o sistema social despreza aqueles que vêm de comunidades pobres, se forem ex-detentos as chances são ainda menores.

O Estado brasileiro não reconhece o seu papel, tampouco a sua culpa no que condiz aos altos índices de violência e marginalidade no país, desta forma culpa unicamente o tráfico, quando na verdade todo o caos é provocado pela imensa desigualdade social entre a população, fato que faz com que um pequeno número de famílias concentrem mais da metade da riqueza de um país com dimensões continentais como o nosso, enquanto milhões de pessoas convivem com a pobreza e a miséria diariamente.

Para que a violência acabe é preciso que nosso país invista em cultura, esportes, distribuição de renda e políticas públicas que englobem as minorias, dando acesso à moradia, e educação de qualidade as crianças e jovens, sobretudo, aquelas que estão situadas em áreas socialmente vulneráveis, que são em sua maioria negras, já nascendo com um alvo nas costas e que muitas vezes por falta de direitos básicos como alimentação, ingressam no mundo do crime praticamente na primeira infância.

A infância é um período notoriamente de cuidados devido a fragilidade das crianças, que devem ter seus direitos protegidos, devendo assim, de acordo com o artigo 3. da Lei 8.069 de 1990, gozar de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, sendo assegurada a criança e ao adolescente todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.

Contudo, na prática a realidade é bem diferente do que prevê o estatuto da criança e do adolescente, a ausência desses direitos fazem com que as crianças ultrapassem as linhas de risco e busquem trabalhos quando estão em idade escolar, frequentemente os sinais de trânsito, executando diferentes tarefas para ajudar na renda familiar e, na pior das hipóteses, entram para o tráfico de armas e drogas, passando a ser enxergadas como inimigas da sociedade, saindo desse lugar de proteção (que deveriam ter) para serem consideradas riscos em potencial que devem ser ignoradas ou encarceradas.

Fica exposto que enquanto a disputa entre tráfico e estado continuar, bem como o esforço do estado para agradar alguns segmentos da sociedade, aqueles que usam o trabalhador como massa de manobra, dominam as indústrias do país em praticamente todos os setores, do alimentício, passando pelo têxtil até setor midiático, a dor da criança negra da favela vai continuar sem comover a muitas pessoas, a morte do trabalhador com seu guarda chuva na volta par casa não vai fazer diferença, os jovens mortos com balas perdidas à caminho da escola continuarão a

ser meras estatísticas, e o lado mais fraco, continuará perdendo consecutivamente.

Desta forma destacamos a importância desse trabalho a medida que o mesmo explicita o quanto a literatura de autoria negra dialoga com diferentes espaços, se infiltrando também naqueles antes reservados aos grupos dominantes. A representação dos “desvalidos”, crianças pobres, negras que vivem á margem da sociedade, aprendendo a conviver desde muito cedo com diferentes tipos de ausências, desde comida, brinquedos até ausência de segurança e direitos respeitados.

Nos levando a refletir também sobre as vozes emudecidas dessas crianças representadas no conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos ” que têm a literatura uma porta voz na luta pelo reconhecimento de direitos destes que sofrem com as barreiras sociais que lhes são impostas.

Periferia: racismo e genocídio negro em discussão

O racismo no Brasil é uma realidade que influência na morte de jovens negros, segundo a ONU-Brasil (Organização das Nações Unidas) a cada vinte e três minutos um jovem negro é assassinado, mostrando quanto preconceito racial e violência estão associados.

Em nossa sociedade com frequência o racismo é negado, sendo utilizado o ideal de meritocracia para retirar a culpa do estado em ser falho por não conseguir fazer uma distribuição de renda adequada entre os cidadãos, sobretudo os negros, que

trazem consigo as marcas de um passado de abusos, provocados por séculos de um regime escravocrata.

A meritocracia é difundida e faz com que as pessoas acreditem que não conseguiram um emprego porque não estudaram e se dedicaram o bastante, esquecendo que por vezes, o mesmo aluno do cursinho comunitário não conseguiu ir aula por não ter dinheiro para pagar a passagem de ônibus, justamente no dia que a aula seria sobre raciocínio lógico, conseqüentemente as questões que o candidato em questão zerou na prova, e o vestibular foi um fracasso para muitos jovens, não por eles não terem conseguido chegar a escola em meio ao tiroteio no bairro, mas por eles terem brincado demais. Desta forma rememoramos Almeida (2018) quando o estudioso afirma que a sociedade brasileira defende assiduamente ideologias universalistas e cosmopolitas pautadas pela igualdade formal, nesse sentido, a meritocracia é um fator de estabilização política.

Assim, a soma do racismo histórico e da meritocracia permite que a desigualdade racial vivenciada na forma de pobreza, desemprego e privação material seja entendida como falta de méritos dos indivíduos. Em um país desigual como o Brasil, a meritocracia avaliza a desigualdade, a miséria e a violência, pois dificulta as tomadas de decisões efetivas contra a discriminação racial, especialmente por parte do poder estatal. (ALMEIDA, 2018, p.63)

Enquanto a população continuar assumindo papel de mártir pelos problemas sociais e econômicos do país, ao invés de enxergar as mazelas provocadas por um estado que influencia a violência de diversas formas, e institucionaliza direta e indiretamente o

direito de extinguir vidas negras e periféricas diariamente, a situação continuará a mesma.

O interessante é que muitos continuam a defender que convivemos com a democracia racial, a miscigenação acontece em nosso país, portanto a mistura de raças é o que temos, e o racismo está voltado para um vitimismo, uma mágoa, pois alguns negros não conseguem perdoar o que aconteceu há séculos. Contudo, resta saber onde fica a igualdade racial, quando o carro da polícia para o negro na rua, quando o mesmo está transitando por ali em um horário suspeito, mas não aborda o cidadão branco que passa ali no mesmo horário.

A democracia racial não consegue fazer com que os estereótipos que envolvem o corpo negro sejam desconstruídos, fato é que nas últimas décadas muitos movimentos vem tomando forma, na busca da conscientização e valorização acerca da cultura negra, o respeito as crenças e sobretudo a vida dos mesmos.

Contudo, enquanto a sociedade não perceber que a liberdade requer contato com o mundo do outro, ou nas exatas palavras de Fannon (2008, p.16): “A liberdade requer um mundo de outros”, as experiências do negro quando colocadas em contato com a realidade da cultura hegemônica branca continuarão a ser de dor e desrespeito.

A liberdade requer visibilidade, mas para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros. Esquivar-se do mundo é uma ladeira escorregadia que, no final das contas , leva a perda de si. Até mesmo o auto-reconhecimento requer uma colocação sob o ponto de vista do outro. (FANNON, 2008, p. 16)

Mas como não ter medo e tentar não se amedrontar em um mundo que enxerga até mesmo o fenótipo do negro como algo a ser melhorado e menos enegrecido? O cabelo crespo, os lábios grossos são objeto de piadas racistas frequentemente. Nesse sentido, há uma grande impotência social no que se refere ao lugar dos indivíduos negros, pois, mesmo após mais de 130 anos da abolição da escravatura, ele é vítima de um encarceramento político, ideológico e social, por isso, refletimos e enxergamos veracidade no discurso de autoras como Borges (2018, p. 54), quando afirma que “O estado no Brasil formula ,corroborra e aplica um discurso e políticas de que negros são indivíduos para se nutrir medo, e portanto, a repressão”. A sociedade imbuída por tal discurso incentiva a violência, as torturas, a prisão e o genocídio.

Tais encarceramentos, entretanto, estão sendo colocados em pauta, agora não somente por parte de estudiosos, teóricos e escritores que simpatizam com o movimento negro e em sua maioria brancos, mas também e principalmente por escritores negros, que na sua maioria já sentiram a dor provocada pelo racismo em todos os seus desdobramentos. Destacamos a escritora Conceição Evaristo, bem como suas muitas obras em especial o livro *Olhos d'água* (2016) , sendo um dos baluartes da escrita engajada no rompimento de estigmas sociais e na reflexão acerca do papel do negro na sociedade brasileira, chamado atenção para suas personagens femininas e crianças que carregam consigo a dor de terem nascido mulheres, negras, pobres periféricas, em um país que genocídios contra eles são frequentes e permanecem impunes e ignorados pelos poderes públicos.

Por isso, a necessidade de refletir como a literatura brasileira contemporânea, e os estudos literários,

situam-se dentro desse jogo de forças, observando o modo como se elabora ou não elabora, (contribuindo para o disfarce) a tensão resultante entre do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu “devido lugar” e aqueles que querem manter seu espaço contaminado. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7)

Evaristo utiliza uma escrita poética, porém corrosiva para mostrar aquilo que alguns insistem em não querer perceber, a criança negra em periferia, os abusos que sofrem vindos de todas as partes, a morte, a fome como consequência de um sistema de meritocracia, que enriquece os grandes empresários e enfraquece e subordina milhares.

Mas a vida acontece na periferia, mesmo com tantos desmandos, e com todas as forças opressoras da violência, no conto *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos* que faz parte do livro *Olhos d'água* (2016), observamos o quanto essas forças são injustas e como os sujeitos vulneráveis como crianças que perdem suas vidas em meio a uma guerra que sequer compreendem, pois têm uma vida cercada pela marginalidade e por violências de cunho físico, econômico e social.

Nos últimos tempos em diversas partes do mundo, ganharam importância reivindicações por políticas de reparação feitas por grupos que foram oprimidos em algum período de sua história. Essas reivindicações envolvem não só direitos a reparações, como também ao que se convencionou chamar de *dever da memória*. (ABREU, 2012, p.107)

Em pleno século XXI com todas as desigualdades expostas de formas contundentes, é uma prática recorrente o questionamento acerca dos ditos “privilégios” que os negros têm, como as cotas

raciais, por exemplo. Notamos o quanto é necessário a efetivação do que Abreu (2012) chama de *dever da memória*, pois a ignorância e o fato da história ser contada por aqueles que detêm o poder, faz com que digam ainda que os negros vieram para o nosso país por volta do século XVII, quando na verdade eles foram trazidos de forma arbitrária, sendo separados de suas famílias. O mesmo equívoco ocorre quando dizem que foram libertados pela princesa Isabel, quando o que houve foi exigências de países europeus para que se extinguisse a escravidão no Brasil, sendo o último país da América a abolir a escravatura. Tal fato revela muito se pensarmos na dificuldade que a elite branca tem em aceitar que o negro saia do lugar de subalternidade que lhes impõem.

A representação da criança negra, marginalizada e periférica

A narrativa presente no conto *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos*, coloca-nos diante de um narrador em 3ª pessoa, que retrata uma família composta por mães e filhos e a permanente ausência da figura paterna, destoando do modelo hegemônico de família tradicional.

A infância surge representada com a personagem protagonista Zaíta, já no início do conto mostrando o fascínio da criança por suas figurinhas e os desenhos que nelas estão, bem como a desconfiança da menina e relação ao desaparecimento da “figura flor”, sua preferida, provavelmente levada por sua irmã gêmea.

O medo que a personagem protagonista sente da mãe também é evidenciado no início do conto, Benícia não tem paciência com

as filhas e as pune batendo nelas ou dando fim aos seus poucos brinquedos.

Foi recebida com tapas e safanões. Saiu chorando para procurar Zaíta. Tinha duas tristezas para contar a sua irmã igual. Havia perdido uma coisa que Zaíta gostava muito. De manhã tinha apanhado a figurinha debaixo do travesseiro. Queria sentir o perfume de perto. E agora não sabia mais onde estava a flor...A outra coisa era que a mamãe estava brava porque os brinquedos estavam largados no chão e de raiva ela havia arreventado aquela bonequinha negra, a mais linda...(EVARISTO, 2016, p.75)

Benícia, a mãe das gêmeas vivia uma vida de pobreza em um barraco pequeno com os quatro filhos, tendo uma grande preocupação com o segundo filho, que já era um homem mas que diferente do mais velho que estava no exército, este adentrou ao mundo do crime, ganhando dinheiro mais facilmente, enquanto ela com trinta e quatro anos de idade provia o sustento da casa, sem nunca aceitar ajuda do filho, pois sabia que o dinheiro dele vinha de ações ilícitas, contudo ela estava cada vez mais cansada, pois mesmo trabalhando muito, o que ganhava era insuficiente para prover a casa com o básico, alimentação.

Convivemos em uma sociedade que atribui vários papéis aos pobres, sobretudo quando são mulheres, entretanto não lhes oferece condições igualitárias de trabalho, no que se refere as mulheres negras a situação é ainda mais caótica, um alto percentual não tem formação acadêmica, ou profissão institucionalizada, tendo que se sujeitar a empregos com baixos salários, sem direitos como férias, Fundo de Garantia de Tempo de Serviço(FGTS).

A luta entre escravizados e escravizadores mudou a sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia de raças continua, segue mudando de cor como os camaleões, adaptando-se a situações novas, com manobras da hipocrisia sempre mais elaboradas. (CUTI, 2010, p.7)

A medida que são obrigadas pela necessidade a se afastarem de suas casas e crianças, perdem o controle que têm sobre eles. No conto em questão, a personagem Benícia percebe amedrontada que seu filho ainda enquanto criança dar os primeiros passos para o mundo do crime, não conseguindo demovê-lo da ideia, convivendo apenas com o medo que sente em relação a ele.

Desta forma, o tráfico e o sistema vão tentando mostrar que não há subordinação entre eles, no caminho, deixam também um rastro de corpos inocentes, assim como ocorre com Zaíta que em sua inocência não percebeu o tiroteio que se instaurava ao seu redor nem o quanto estava longe de casa , pois os seus pensamentos estavam em sua figura-flor:

Zaíta seguia distraída em sua preocupação. Mais um tiroteio começava. Uma criança antes de fechar violentamente a janela, fez sinal para que ela entrasse rápido em um barraco qualquer. Um dos contedores , ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. Ela procurava, entretanto, somente a sua figurinha- flor... Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina . Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e

mudos. Cinco ou seis corpos como o de Zaíata, jaziam no chão. (EVARISTO, 2016, p.76.)

A história da humanidade sempre foi marcada por opressão, humilhação e injustiças para os menos afortunados, pois os reis, monarcas, os chefes de estado em geral manipulavam a vida dos cidadãos como queriam, as pessoas por serem pobres não tinham direito a serem respeitadas, até então o decreto de Ciro ainda não tinha entrado em vigor, o documento em questão é considerado o primeiro que reconhece os Direitos Humanos. Antes da sua existência o que predominava era a soberania dos estados no que condiz a sua relação com o povo, por isso os monarcas não tinham poderes limitados, podendo agir como juiz e júri diante de qualquer situação.

Tal conhecimento histórico nos permite questionar o quanto vivemos um retrocesso em nossa sociedade, pois enquanto em período anterior ao nascimento de Cristo as questões de direitos humanos eram colocadas em pauta e começavam a ser reconhecidas e institucionalizadas, atualmente vivemos no período quem os direitos humanos são questionados. Os argumentos são muitos, vão desde “os direitos humanos só protegem marginais”, até “onde estão os direitos humanos quando um pai de família é assassinado?”

As generalizações vão acontecendo, e as pessoas revoltadas com as questões de segurança pública no país terminam por buscar culpados para as injustiças sociais, esquecendo que são esses direitos humanos que têm como princípios garantir a dignidade da pessoa humana. Se com a existência deles continuam a existir violências contra crianças, mulheres, idosos no mundo todo, sem

um órgão ou um grupo que denunciasses tais episódios, certamente a situação seria ainda mais devastadora.

Entretanto, muitas vozes são erguidas contra a violência, sobretudo quando ela atinge o cidadão branco, de classe média. Casos tristes como o da menina Madelaine, criança inglesa que desapareceu em 2007 quando estava hospedada com os pais em um hotel em Algarve, província de Portugal, nunca foi solucionado, mesmo após mais de dez anos continuam a comover o mundo. Contudo casos como os dos meninos de periferia que voltavam da escola e foram alvejados por policiais por pensarem que portavam armas, facilmente caem no esquecimento e geralmente a veracidade ainda é questionada por alguns.

Diariamente nos deparamos com casos de crianças ,bebês assassinados no espaço periférico, assim como *Zaíta* a personagem de Conceição Evaristo, essas crianças ainda cedo encontram balas que não são de goma, nem doces, “são como ervas daninhas suspensas no ar” que ceifam as suas vidas.

Entre as tantas metáforas utilizada pela autora para nos fazer perceber o descaso que as populações periféricas sofrem nesse país, uma das mais contundentes é a que surge no último parágrafo, mostrando os corpos das pessoas mortas nas ruas da comunidade, “homens silenciosos sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos , como o de *Zaíta*, jaziam no chão” (EVARISTO, 2016, p.76).

O silêncio desses homens reflete também o da sociedade de uma forma geral, que ignora a dor dos desvalidos, as ditas minorias, colocando-as à margem e querendo inclusive que aceitem esse genocídio sem nenhum tipo de insurreição, e que assumam o lugar de algozes quando são as maiores vítimas.

Conclusão

Ser excluído em qualquer contexto causa sequelas psicológicas. O indivíduo pode acostumar-se a questionar sua capacidade, talentos, construindo para si uma imagem negativa de suas próprias capacidades e limites. Aqueles que convivem com a pobreza em nosso país acostumam-se a testar seus limites quase que diariamente, é preciso ser resiliente para enfrentar os desafios que são impostos a quem não nasceu em uma família privilegiada tendo, desta forma, que se acostumar com o pouco, a morar em lugares sem saneamento básico, com a falta de condições mínimas para a sobrevivência, culminando muitas vezes com a eliminação de uma das três refeições diárias, por exemplo.

O desrespeito ao trabalhador, aos estudantes, a falha contínua das instituições que deveriam prezar pelo bom atendimento da população, são fatores que nos levam a questionar até quando o país vai ser governado por ideais partidários, tornando-se displicente com as necessidades do povo.

Se com a população pobre do país não há preocupação, a sociedade de forma geral não consegue afastar-se de seus preconceitos em relação a tudo o que considera diferente, desta forma a luta de classes ganha ainda mais força, permeada por injustiças sociais, que são reafirmadas pelos recorrentes crimes impunes contra negros, LGBTQI+, população indígena, dentre outros.

Por isso, a importância da literatura que fornece determinadas representações, como é o caso do conto analisado para este trabalho, que aborda diversas temáticas como injustiças sociais, a mulher e o mercado de trabalho, as crianças marginalizadas,

através de um discurso que ultrapassa o viés literário e adentra outros espaços, sobretudo o político.

Assim, através da literatura somos confrontados por verdades dolorosas como a perda de sentimentos de humanidade, no sentido que a dor das crianças escravizadas pelas drogas, pelo tráfico, mortas em meio de uma guerra injusta, não comove como deveria e também não causa reação que leve a questionar o que estão fazendo com a nossa juventude. Tal acontecimento é uma amostra do quanto querem silenciar a juventude e a cultura de periferia. Querem que esses jovens gostem de música clássica e popular brasileira, quando a orquestra que convivem é a que traz os sons das balas perdidas quando o “caveirão” sobe o morro.

Diante de tudo que foi discutido, notamos através da literatura de Conceição Evaristo o quanto a dor pode se tornar inspiração e arte, romper barreiras sociais e atingir a multidão.

Referências

ALMEIDA, Sílvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Letramento, 2018. (Coleção Feminismos Plurais).

BERTH, Joice. **O que é empoderamento.** Belo Horizonte: Editora Letramentos, 2018 (Coleção Feminismos Plurais).

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira Contemporânea: um território contestado.** Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

DANTAS, M. A. **O negro no Brasil: Trajetórias e lutas em dez aulas de história.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

EVARISTO, Conceição Maria. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução Renato da Silveira. EDUFBA, 2008.

DA AUTOBIOGRAFIA AO TESTEMUNHO: O DIÁRIO DE BITITA NA FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Karlina Barbosa de Arruda (UEPB)

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB)

Introdução

Desde o final do século XX presenciamos a proliferação de narrativas de cunho testemunhal, a chamada escrita de si, tanto no Brasil quanto no exterior. A obra *Diário de Bitita* se encaixa nesse contexto por narrar o cotidiano dos moradores da Favela do Canindé, a dor e a miséria personificados através da própria vivência da escritora, que testemunhou e foi vítima das desigualdades.

Desse modo, estudar acerca da narrativa literária é, sobretudo, refletir sobre as representações dos marginalizados numa tentativa de ouvir àqueles que estão à margem do centro das grandes cidades. Entendendo que a literatura é uma fonte de transformação do olhar sobre o mundo, o texto literário se configura como de extrema relevância para se estabelecer relações entre a literatura e a vida.

Nesse sentido, se constitui em peça-chave para levar o aluno a tecer um olhar reflexivo e crítico sobre as questões que

norteiam a sociedade a exemplo das questões étnico-raciais que precisam ser melhor abrangidas em sala de aula.

Assim, a proposta de intervenção pedagógica em questão nasceu da necessidade de preencher as lacunas existentes em sala de aula em relação ao texto literário afro-feminino brasileiro. Sabemos que, por muito tempo, os escritores negros não tiveram voz e vez para se expressar enquanto indivíduos políticos, sociais. Tal falta de posicionamento na sociedade advém de toda uma historicidade que relegou/relega os negros a um papel secundário.

Outrossim, os processos educativos escolares, norteados pelos objetivos dos Parâmetros Curriculares Nacionais, devem promover uma educação que esteja voltada para a diversidade étnico-cultural da nossa sociedade. Através da lei 10.639/003, hoje 11.645/008, torna-se obrigatório que as escolas de ensino fundamental e médio passem a incluir no currículo os conteúdos pertinentes a história e cultura afro-brasileira.

No entanto, mesmo os currículos oficiais do governo, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais, os PCNs, abordando a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira, que engloba a questão da diversidade e do respeito às raças, esta discussão ainda tem ocorrido de forma tímida no cotidiano escolar, ficando restrita a abordagens contidas nos manuais didáticos, que privilegiam uma visão distorcida da história dos negros.

A partir do encontro com o texto de Carolina de Jesus, os sujeitos da pesquisa terão contato com o cotidiano dos afro-brasileiros, que vivem em um contexto social excludente e discriminatório e poderão, assim, refletir acerca dessa problemática, formando um senso crítico sobre o assunto.

O artigo em questão também é fruto da necessidade de instigar os alunos à formação leitora, bem como inserir em seu cotidiano discussões acerca da problemática que envolve as questões raciais e de gênero, como preconceito, desigualdades sociais e marginalização.

Dentro desse prisma, o diário de Carolina nos parece adequado como *locus* das mais diversas discussões, mas, sobretudo, como um veículo enriquecido pelo atributo estético, através do qual se pode empreender um amplo exercício de compreensão a respeito dos valores e das necessidades/interesses de transformação ou legitimação da trajetória dos negros, pobres e marginalizados, visto por óticas variadas, em que por vezes se conta a versão dos oprimidos ou repete-se a verdade dos que oprimem.

Pensando nisso, essa proposta tem por objetivo trabalhar a formação do leitor literário, tendo como base teórica a escrita de si. O foco está na competência leitora dos alunos do 9º ano do Ensino Fundamental II, de uma escola estadual em Fagundes-PB, na perspectiva do letramento.

A partir disso, pretendeu-se verificar a relação aluno e texto literário, identificando-se estratégias de como se executar a prática do letramento literário, pelo viés da leitura e da escrita, e quais mudanças podem ser vistas no desenvolvimento de visão de mundo.

O método adotado foi o da pesquisa-ação, por oferecer informações e conhecimentos de uso mais efetivo ao pesquisador em seu ambiente de pesquisa. Como referencial teórico nos apoiamos nos estudos de Duarte (2013), Cosson (2012), Munanga (2005), Abreu (2006), Silva (2014), Klinger (2007), dentre outros.

Relações étnico-raciais na educação: Considerações para uma prática multicultural

A globalização mudou de forma radical o modo de relacionamento entre as pessoas, as distâncias e a comunicação foram diminuídas com a unificação da cultura. No entanto, esse processo, presente na contemporaneidade, trouxe como consequência a não valorização das identidades das minorias, que se viram ameaçadas diante de uma padronização cultural, à medida em que esses grupos e suas culturas foram excluídos. Como afirma Caprini (2016, p. 08):

Na medida em que a globalização estreitou fronteiras, buscou a homogeneização da cultura, gerou um efeito contrário a esse movimento, que surge das minorias culturais que buscam manter sua identidade. Na era da informação, da chamada sociedade do conhecimento e de políticas neoliberais, ainda estamos assistindo à exclusão de segmentos culturais e ao desrespeito à diversidade.

Esse movimento global gerou nas minorias vários questionamentos no que diz respeito ao direito e ao respeito às diferenças culturais, uma vez que o modelo global privilegiou o masculino, branco, ocidental e etnocêntrico. Tais indagações foram a mola propulsora que gerou um movimento de resistência, o qual procura resgatar e valorizar as culturas locais.

Nesse contexto, a educação tem papel importantíssimo, visto que é a instância na qual todas essas questões afloram de maneira latente, cujas lutas e resistências são travadas, haja vista

que se constitui como o cenário onde convivem as mais diversas diferenças e é na escola que essa problemática precisa ser posta e discutida, a fim de enfrentar os desafios da atual era e sua multiplicidade cultural. Para que isso aconteça, faz-se necessário a construção e valorização das identidades que são plurais, divergentes e contraditórias. Assim:

A educação, por estar relacionada à cultura, e à sociedade, além de se constituir num elemento de construção de identidade, é, por consequência, um constante território de confrontos de interesses, de poder e de ideologia, de grupos dominantes e um meio de resistência e luta dos dominados (CAPRINI, 2016, p.14)

Entendendo que a luta pela construção da identidade passa por embates entre identidades dominantes e dominadas, na qual as minorias que representam os dominados buscam a valorização de suas identidades por meio de atos de resistência. Tal posicionamento se faz urgente para rompermos com o ciclo de desigualdades sociais, viabilizando, assim, o respeito às diversidades.

O conceito de identidade é bastante amplo, visto que permeada por infinitos usos. Segundo Munanga (1994, p.177):

A identidade é uma realidade sempre presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em relação ao alheio.

Nesse contexto, a identidade é construída a partir da relação que estabelecemos com nós mesmos e com o outro, baseado em

elementos que compartilhamos ou rejeitamos como ritos, mitos, a cultura de um modo geral. Ou seja, a identidade se constitui também a partir da diferença. Para Novaes (1993, p.25), a identidade vista de uma forma mais ampla e genérica é invocada quando um “grupo reivindica uma maior visibilidade social face ao apagamento a que foi, historicamente, submetido”

Ainda segundo Novaes (1993), esse processo pode ser notado quando nos referimos aos negros, aos índios, às mulheres, entre outros socialmente segregados.

A identidade negra é um processo construído a partir da relação estabelecida com o outro. Trata-se de “uma construção social, histórica, cultural e plural” (GOMES, 2001, p.88). Para Munanga (1994, p.187), a identidade negra representa:

tomada de consciência de um segmento étnico-racial excluído da participação na sociedade, para a qual contribuiu economicamente, com trabalho gratuito como escravo, e também culturalmente, em todos os tempos na história do Brasil.

As pessoas negras sentem dificuldade nessa construção, uma vez que não se sentem representados na escola, pois a imagem construída acerca do negro enaltece e privilegia apenas alguns aspectos de sua identidade. Desse modo: “Construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina os negros, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso engar-se a si mesmo é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros(as)” (GOMES, 2001, p. 90).

Lei 10.639/03: Desafios e perspectivas na construção de uma educação anti-racista

Sancionada em 9 de janeiro de 2003 pelo então presidente Luís Inácio da Silva, teve por objetivo tornar obrigatório o ensino da cultura e história afro-brasileira e africana em escolas públicas e particulares de todo o país. A referida lei alterou a Lei de Diretrizes e bases da Educação Nacional (LDB).

A referida lei propõe novas diretrizes curriculares para o estudo da história e cultura afro-brasileira e africana. Por exemplo, os professores devem ressaltar em sala de aula a cultura afro-brasileira como constituinte e formadora da sociedade brasileira, na qual os negros são considerados como sujeitos históricos, valorizando-se, portanto, o pensamento e as ideias de importantes intelectuais negros brasileiros, a cultura (literatura, música, culinária, dança) e as religiões de matrizes africanas.

O ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, após a aprovação da Lei 10.639/03, fez-se necessário para garantir uma ressignificação e valorização cultural das matrizes africanas que formam a diversidade cultural brasileira. Portanto, os professores exercem importante papel no processo da luta contra o preconceito e a discriminação racial no Brasil, principalmente aqueles que trabalham com o ensino fundamental I e II.

A partir desse dispositivo legal também foi criado o dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), em homenagem ao dia da morte do líder quilombola negro Zumbi dos Palmares. O dia da consciência negra é marcado pela luta contra o preconceito racial no Brasil. Sendo assim, como trabalhar com essa temática

em sala de aula? Os livros didáticos já estão quase todos adaptados com o conteúdo da legislação, mas, como as ferramentas que os professores podem utilizar em sala de aula são múltiplas, além da literatura, que será o nosso foco, podemos recorrer às iconografias (imagens), como pinturas, fotografias e produções cinematográficas.

Tal medida foi necessária por entender-se que foi construído toda uma representação negativa acerca do negro e também por este ser invisibilizado nas várias esferas da sociedade, inclusive no âmbito escolar, tendo sua imagem sempre atrelada a condições precárias, o que reforça o preconceito e a discriminação em relação ao negro.

No espaço escolar, as crianças aprendem que príncipes e princesas são sempre brancos. O negro é retratado como secundário nas histórias infantis, como ser inferior, subalterno. Para Nascimento (2003),

Nesse contexto, o caminho de construção de identidades afro-brasileiras está bastante comprometido, pois os possíveis referenciais são invisibilizados, apagados da memória histórica, ou desautorizados mediante qualificações como “cultura folclórica”, “arte popular”, “culto animista” e assim por diante (NASCIMENTO, 2003, p.152)

Desse modo, a escola se configura como o lugar onde se propaga o preconceito e a discriminação, devido a falta de conhecimento das pessoas quanto ao legado que os negros possibilitaram para a construção do nosso país. Tal atitude demonstra que a sociedade brasileira se configura como discriminatória e preconceituosa, embora o discurso pregado seja o da democracia

racial, na qual somos um povo pacífico e que não discrimina os (as) negros (as).

Esse discurso falacioso cai por terra quando nos deparamos com as discriminações praticadas no cotidiano, as quais revelam que os negros sofrem discriminação nas várias esferas da sociedade e são excluídos e marginalizados na escola, no trabalho e em suas relações sociais. Segundo Souza, Jesus e Cruz (2012), “o ambiente escolar configura-se em um lugar em que há inflexão de costumes, visões de mundo e também onde se presencia o preconceito e a intolerância do que é considerado diferente do padrão aceito”.

Diante dessa realidade, faz-se necessário que essa problemática seja discutida em todos os âmbitos possíveis na tentativa de desmistificar o mito da democracia racial e impedir a perpetuação do silenciamento, o qual se constitui em um entrave para a superação das desigualdades raciais.

A escrita de si como construção da identidade nômade e periférica em Carolina Maria de Jesus

A chamada literatura confessional ou escrita de si não é uma invenção da pós-modernidade. A escrita do eu é tão antiga quanto a invenção da escrita. “Os textos centrados no sujeito remontam, segundo Phillippe Lejeune, ao século XII” (REMEDIOS,1997, p.10).

No entanto, essa escrita só alcança alguma visibilidade a partir da ascensão da sociedade burguesa, no momento em que o sujeito toma consciência de sua individualidade. “É, portanto, após a conquista da privacidade que a literatura íntima

passa a registrar o “eu” como presença singular no mundo” (MACIEL, 2004, p.14).

O apogeu da literatura confessional se dá mesmo no século XX no qual nos deparamos com escritos como autobiografias, memórias, auto-ficções, diários íntimos, cartas, os quais se tornam febre entre adolescentes e adultos, por aguçarem a curiosidade, característica nata do ser humano. Como afirma Maciel (2004, p.12):

Durante o século XX toda a gama de literatura íntima e, sobretudo, de diários íntimos, tornou-se produto de consumo e passou a ser digerida por uma grande massa de leitores interessados no secreto. Esses leitores, com apetite de voyeur acreditam entrar na intimidade e devassar segredos invioláveis do autor.

Um exemplo desse apogeu literário foi o *Diário de Anne Frank*, lançado em 1958, que vendeu 25 milhões de exemplares, cuja história relata as angústias vivenciadas pela adolescente judia Anne em seu esconderijo, no qual permaneceu por vinte e cinco meses para se salvar do ódio nazista.

Outras obras memorialísticas também se destacaram tanto no exterior quanto aqui no Brasil por se tratar de relatos que narraram os horrores dos regimes totalitários que eclodiram durante boa parte do século XX. Dentre essas obras, destacamos Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, no qual conta o cotidiano da prisão em seu relato em primeira pessoa e busca na escrita uma espécie de fuga diante do trauma vivenciado. De acordo com Luana Soares de Souza, “A escrita do eu pode ser definida como uma forma de salvação do homem nos nossos dias em um mundo que já descrê de projetos de salvação coletiva (SOUZA, 1997, p.126).

O texto africano no espaço escolar

No intuito de traçar um diálogo com essas questões, faz-se necessário estarmos respaldados pela Lei 10.639/03, que se originou de muitas batalhas travadas contra a discriminação sofridas pelos negros, que precisam ter sua cultura respeitada e visibilizada.

Entretanto, nas escolas, a abordagem realizada acerca da cultura afro-brasileira se restringe apenas a sua contribuição cultural, enfatizando aspectos como artesanato, comidas e danças, reduzindo e empobrecendo sua importância para a construção da história do país.

Para Evaristo (2009, p. 28), Carolina Maria de Jesus simboliza:

uma favelada, que não maneja a língua portuguesa – como querem os gramáticos ou os aguerridos defensores de uma linguagem erudita – e que insiste em escrever, no lixo, restos de cadernos, folhas soltas, o lixo em que vivia, assume uma atitude que já é um atrevimento contra a instituição literária. Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca.

Assim, o que se verifica na maioria das escolas é a uniformidade de uma cultura branca, heterossexual e cristã, sendo reservado um dia para se comemorar a cultura que foge dessa naturalidade institucional, o dia 20 de novembro, data escolhida para a comemoração da consciência negra, nas quais são postas em um mesmo patamar culturas africanas e indígenas, que muitas vezes, chega a confundir os estudantes, levados a acreditar que

são histórias antigas e não que fazem parte do cotidiano brasileiro, contribuindo ainda mais para o estranhamento dessas práticas no cotidiano social, reafirmando estereótipos.

Nesse sentido, a história e cultura afro-brasileira fica sempre à margem no que se refere ao currículo contemplado nas escolas, aumentando o desconhecimento sobre essa cultura e favorecendo o preconceito e a discriminação, gerando, nos alunos de pele negra, o sentimento de não pertencimento e de desvalorização acerca de sua raça.

Desse modo, os estudantes negros e afrodescendentes não se sentem representados no âmbito escolar, e na literatura, as personagens negras são sempre retratadas como mão de obra barata, mercadoria escravizada pelos portugueses e de pouco valor.

Para Amâncio (2008), a população negra não se vê registrada nos conteúdos escolares, exceto como peça/produto comercial e força de trabalho no período colonial.

Gomes (2006, p.172) afirma que:

Nesse percurso, os negros deparam-se, na escola, com diferentes olhares sobre o seu pertencimento racial, sobre sua cultura, sua história, seu corpo e sua estética. Muitas vezes esses olhares chocam-se com a sua própria visão e experiência da negritude. Estamos no complexo campo das identidades e das alteridades, das semelhanças e diferenças e, sobretudo, diante das diversas maneiras como estas são tratadas pela sociedade.

Nesse sentido, faz-se necessário que a escola adote outras posturas político-pedagógicas no sentido de disseminar valores que excluam, de vez, todo e qualquer tipo de discriminação, através da criação da “consciência da diversidade”, que diz respeito ao

reconhecimento de que todas as sociedades são plurais e que a diversidade étnico-cultural está presente em todos os grupos sociais, pois como povo mestiço, somos o resultado de várias raças, da negra, da branca, da indígena.

Portanto, o reconhecimento da diversidade, se dá a partir da aceitação do outro, cultivar a ética, a igualdade de direitos como componentes essenciais da educação. Nesse sentido, como educadores, somos desafiados a contribuir com tais aspectos reconhecendo e valorizando as diferenças em nossa prática a partir de projetos educativos.

Nesse contexto, buscamos promover o letramento literário e ao mesmo tempo romper com o silenciamento dos que foram marginalizados pela cor e pela situação social a partir da literatura afro-brasileira.

O texto afro-brasileiro teve seu surgimento no século XIX, atrelado à publicação da escritora Maria Firmino dos Reis, cuja obra intitulada *Úrsula*, tratou das questões negra e feminina de maneira singular, num texto-denúncia em que teceu críticas ao sistema patriarcal e ao tráfico negreiro. Sua obra é reconhecida como transgressora por “destronar a autoridade do falo-etno-euro-centrismo” (ZOLIN, 2009, p.329).

Para a referida pesquisa nos apoiamos na leitura literária do texto afro-brasileiro, subsidiada pelo estudo do diário de Carolina Maria de Jesus, tida como pioneira no século XX, em relação à escrita afro-feminina, por vencer preconceitos e abrir caminho para que outras escritoras negras pudessem fazer o mesmo na atual contemporaneidade.

Nessa perspectiva, o texto de Carolina de Jesus se apresenta como uma alternativa possível nas aulas de leitura, uma vez

que almeja levar os alunos a engendrar questionamentos acerca do texto apresentado, na tentativa de desmistificar a imagem construída durante séculos por uma sociedade que calou a voz das minorias, apresentando a história oficial, contada a partir de uma visão eurocêntrica a chamada história dos vencedores. “Os textos negros femininos desejam, antes de tudo, expor essas mulheres e apresentá-las como realmente são, livres desses estereótipos, fazendo-as sujeitos de suas escrituras” (CARNEIRO, 2011, p.45). Como exemplo, apresentamos o texto de Carolina Maria de Jesus, que é fruto de tudo que ela experienciou, viu e ouviu durante sua vida e se constitui como exemplo de luta e força frente as contingências da existência.

O estudo do texto literário de Carolina de Jesus no âmbito escolar, portanto, para além do prazer gerado pela leitura ficcional, instiga o debate acerca das condições a que estão submetidas as pessoas despossuídas de seus direitos mais fundamentais, como o direito à alimentação, à moradia, ao trabalho e que lhe são negados, fazendo-os apenas “sobreviver”.

Descrição da proposta de intervenção: O diário de Bitita em sala

Nossa proposta de intervenção intitulada “O *Diário de Bitita em sala*” tem por objetivo promover o letramento literário, a partir de uma temática que se aproxima do cotidiano dos alunos, buscando leva-los à reflexão de questões acerca dos negros e as discriminações sofridas por essa população, bem como discutir questões de gênero, no intuito de possibilitar o entendimento das

identidades periféricas e afro-brasileiras, na tentativa de desconstruir o preconceito e a discriminação.

Para isso, será realizada a leitura do livro de memórias de Carolina Maria de Jesus, intitulado *Diário de Bitita*. A obra em questão, embora receba o nome de diário, se trata de uma autobiografia, uma espécie de relato memorialístico. Para promover uma maior compreensão da obra como um todo, estudaremos o gênero autobiografia fazendo uma correlação com o gênero diário.

No intuito de subsidiar o trabalho com o texto literário, fizemos um recorte, selecionando alguns capítulos mais relevantes para serem melhor discutidos nas aulas, cujas temáticas possibilitam uma maior atenção dos alunos, promovendo, assim, uma reflexão acerca da realidade do negro e de suas precárias condições naquele momento histórico. Tais temáticas contemplam a família, a infância, ser pobre, os negros, a escola, dentre outras. Os demais capítulos da obra serão lidos em casa e posteriormente discutidos em sala.

Considerações Finais

Embora saibamos do atual contexto no qual as escolas estão inseridas e dos problemas enfrentados frente às questões que envolvem a leitura e a escrita de textos literários, que se situam desde a formação precária do professor e perpassa também pela rigidez dos currículos, cremos que essa conjuntura pode ser mudada a partir de ações pontuais que favoreçam/promovam um ensino mais voltado para a realidade dos alunos e que dialogue com o seu cotidiano.

A partir da formação do leitor literário, a escola prepara cidadãos conscientes, livres de preconceito e de discriminação, que não compactuem e nem ajam de forma racista no contexto escolar.

A implantação efetiva da lei 10.639/03 é imprescindível para a realização desse intento, uma vez que busca desconstruir todos os estereótipos criados e mantidos sobre o povo negro, ao mesmo tempo que possibilita aos alunos negros o reconhecimento e a valorização de sua identidade.

Nesse sentido, o texto literário afro-brasileiro possibilita aos sujeitos uma aprendizagem significativa, haja vista que a partir do letramento literário propiciado pela leitura da obra *Diário de Bitita*, mediada no contexto de sala de aula, se constitui como um artefato apropriado para repensar as relações estabelecidas com o outro, resignificando suas experiências e ações.

Propomos, portanto, uma abordagem que contemple o encontro efetivo do aluno com o texto literário, tendo como suporte para esse desafio, o texto literário afro-brasileiro e autobiográfico de Carolina Maria de Jesus, *Diário de Bitita*, por acreditarmos que tal texto leva o aluno a refletir sobre as condições as quais os negros e negras são submetidos.

Entendemos que é imprescindível que o aluno compreenda a importância dessa literatura para o seu enriquecimento cultural, social e, sobretudo, para a valorização da identidade negra e supressão da discriminação e do preconceito contra os negros, respeitando-se, assim, a alteridade.

Referências

CAPRINI, Amorim Braz Aldieris. Educação, cultura e currículo: considerações para uma sociedade multicultural. In: CAPRINI, Amorim Braz

Aldieris. **Educação e diversidade étnico-racial** Jundiá: Paco Editorial, 2016.

Carneiro, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

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

GOMES, Nilma Lino. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, Eliane.(Org.). **Racismo e antirracismo na educação**: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.

GOMES, Nilma Lino; GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. O desafio da diversidade. In: GOMES, Nilma Lino. (org.). **Experiências étnico-culturais para a formação de professores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, A. R.; MACIEL, S. D. **Em diálogo**: estudos literários e lingüísticos. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004.

MUNANGA, Kabengele. Identidade, cidadania e democracia: algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil. In: SPINK, Mary Jane Paris(Org.) **A cidadania em construção**: uma reflexão transdisciplinar. São Paulo: Cortez, 1994.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus /Selo Negro, 2003.

SOUZA, L. S. de. “O eu (des)construído em Conta-Corrente I , de Vergílio Ferreira” “ In: **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; Lúcia Osana. (orgs). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

AMARGOS COMO OS FRUTOS: A POÉTICA DOS ANÔNIMOS NA POESIA DE PAULA TAVARES

Lanuk Nagibson Araújo Silva (PPgEL-UFRN)

Marta A. Garcia Gonçalves (PPgEL-UFRN)

Um aspecto importante na escrita poética da poeta Ana Paula Tavares é a sua estreita relação com o anônimo. Essa relação não é algo que ocorre em uma obra ou em um conjunto de poemas específicos, mas se presentifica em toda sua produção poética. Os esquecidos e silenciados pela sociedade angolana se fazem presentes e falantes, tornam-se sujeitos. Então, o que seria e quem é este anônimo, estas figuras presentes e responsáveis por compor a ‘poesia tavariana’? O filósofo argelino-francês Jacques Rancière (2005) o define como aquele que: “[...] adquire consistencia gracias a su mesma ausencia” (p. 83) e explana:

Aquella que resumió aquel día esta fuerza política es alguien que estaba allí como habría podido estar em otra parte, que pertenía a la massa indiscriminada de aquellos cuya vida no hace la historia. Pero por otro lado, este anonimato, una vez transformado en subjetivación política, experimenta una segunda transformación. Cobra una dimensión propriamente estética. [...] Lo anónimo adquire consistencia gracias a su misma ausencia. Un proceso de anonimato característico de la ficción documental, transforma un mutismo y tina ausencia en otro mutismo y otra

distinta. Lo anónimo no es por tanto ninguna sustancia. Es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un nodo de representación artística. (p. 82 e 83)

O sentido do anônimo exposto por Rancière acima e que Paula Tavares traz para sua escrita é o de mostrar a experiência vivida e a trajetória percorrida por esses sujeitos, especialmente por essas mulheres desconhecidas e ignoradas, através de seu próprio cotidiano, o que se constitui também em uma forma de resistência. Dessa maneira, a escrita de Paula Tavares se configura como uma arte crítica, pois seus escritos realizam uma ruptura nos espaços consensuais de produção artística e cultural. Se há linhas de separação entre os temas literários, a proposta de Paula Tavares é a de romper com lugares pré-estabelecidos.

O que vemos é a evocação de imagens por meio da elaboração de uma linguagem particular, que questiona as estereotípias direcionadas à representação poética da mulher africana propondo um novo olhar não somente sobre o mundo em que elas habitam, mas tornando-as sujeitos ativos, em um espaço que vai apresentá-las como admiráveis e singulares, como afirma Inocência Mata no prefácio à edição portuguesa do livro *Amargos como os frutos*:

[...] se vão entrevedo outros *loci*, por exemplo, o da expressão da subjetividade feminina – da mulher enquanto ser humano em primeiro lugar e, como tal, com os seus desejos (espirituais, *affectivos*, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações – de que a alma da mulher, com os seus juízos *subjectivos*,

toma consciência de si enquanto mulher e enquanto ser humano.

Em relação a constituição do seu olhar poético, em entrevista ao Portal Buala, Paula Tavares (2010) declarou: “Todos nós somos de um lugar, de uma infância, disse o poeta. Nasci na Huíla, no meio de uma sociedade colonial injusta. Os pastores estavam ali. À sociedade Nyaneka eu devo a poesia, a música, o sentido do cheiro, a orientação a sul”.

Crescida em um país movido por guerras e conflitos, a poeta traz em sua escrita a voz daqueles que se fizeram presentes por meio da ausência. São as meninas, as moças, mulheres, órfãos, guerrilheiros, viúvas e muitos outros “personagens” que narram a história, porém sob uma nova perspectiva: o olhar daqueles que fundem as suas experiências pessoais às batalhas travadas no país e que, também, fizeram a história acontecer. Tavares, a partir de uma arguta sensibilidade, constrói uma teia de anônimos-personagens-poéticos que formam uma alteridade singular. São indivíduos que, em suas concepções, vidas, linguagem, vão romper as linhas fronteiriças do dizível. Nesse sentido a proposta é a de uma arqueologia do mobiliário social, conforme Rancière:

A literatura se constitui explicitamente como esta arqueologia do mobiliário social pelo qual os historiadores, fixados ainda nos grandes acontecimentos e nos grandes personagens, não se interessam. Nesse sentido ela precede a revolução “científica” da história e cria suas condições de possibilidades. Ela tende, ao mesmo tempo, a opor à política que se desenrola sobre o espaço público e aos discursos dos oradores do povo uma viagem às profundezas secretas que sustentam esse espaço. Ela se constitui como uma metapolítica,

que decifra os vestígios, os signos e os sintomas que dão testemunho da verdade de uma sociedade melhor que as palavras sonoras e os atos espetaculares da política. (...) Nesse sentido, a literatura põe em prática a democracia da letra errante denunciada por Platão: a palavra que vai falar a qualquer um, não controlando seu trajeto e não selecionando seus destinatários. A democracia literária faz qualquer pessoa sentir formas de sentimento e de expressão reservadas às pessoas escolhidas. Ela contribui, assim, a uma democracia, que é a da circulação e da apropriação aleatória das formas de vida e de experiência vivida, das maneiras de falar, de sentir e de desejar. (RANCIÈRE, 2007, p. 05).

Nesse sentido, os silentes falam, como também propõe Gayatri Chakravirty Spivak, no livro **Pode o subalterno falar?** (2010, p. 126):

O subalterno não pode falar. Não há valor nenhum atribuído a “mulher-negra, pobre” como um item respeitoso a lista de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com floreio. (2010, p. 126).

Para Spivak, o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p.12). No seu livro, Spivak propõe a necessidade e responsabilidade, de se combater a subalternidade, realizando ações e criando mecanismos que proporcionem que o subalterno se articule e possa ser ouvido, falando por si próprio.

Posto em lugares onde suas humanidades não são reconhecidas, sua subalternidade e anonimato são evidenciados por um lugar silenciado, restando apenas à resistência destes grupos, oprimidos, que devem e podem falar por si. São estes fatores que Tavares aciona em sua escrita, seu desejo não é falar por ninguém, muito menos falar de alguém, mas deixar que falem por si. A poetisa não está sendo mais uma a contar fatos, ela está (re)contando a história de sua terra, do seu povo, a sua própria história, como confessa no poema “Desossaste-me” presente no seu primeiro livro *Ritos de passagem* (1985) e incluído na coletânea *Amargos como os frutos*, publicada no Brasil em 2011, que reúne seis livros da autora: *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999), *Dizes-me Coisas Amargas Como os Frutos* (2001), *Ex-Votos* (2003), *Manual Para Amantes Desesperados* (2007) e *Como Veias Finas na Terra* (2010). Leiamos:

Desossaste-me

Desossaste-me

cuidadosamente

Inscrevendo-me

no teu universo

como tua ferida

uma prótese

maldita necessária

conduziste todas as minhas veias

para que desaguassem

nas tuas

sem remédio

meio pulmão respira em ti

o outro, que me lembre
mal existe
Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado.

Observamos, no poema, que o eu lírico convida o leitor a uma reflexão sobre a anônima voz feminina silenciada em África. De maneira “leve” e metafórica, Paula Tavares relata como é essa relação da mulher inserida na sociedade angolana, descrita como: “[...] tua ferida/uma prótese maldita necessária [...]” (2011, p.55), ou seja, presente como algo que não possui muito valor, o lado feio, ferido e machucado da sociedade, mas que se faz necessária e essencial para que as coisas aconteçam. Uma figura isenta de autonomia, afinal: “[...] meio pulmão respira em ti/ o outro, que me lembre/ mal existe.” (2011, p.55). É por meio desta ausência que a figura anônima da mulher se faz presente, ao ser colocada como subalterna, num lugar de silêncio pela sociedade, contudo respondendo a subjugação com resistência e voz, responde: “[...] Hoje levantei cedo/ pintei o corpo de tacula e água fria [...] VOU/ para o sul saltar o cercado.” (2011, p. 55). Um clamor firme, que reage à opressão, preparando-se para guerra, com o corpo pintado de tacula e não só vai, como voa para o sul, saltando todo tipo de cercado, prisão ou mordança que a tente silenciar.

A voz feminina do poema quebra *tabus*, transpõe as barreiras de uma cultura falocêntrica, rompe o cânone marcado pela

presença masculina e faz nascer um eu-lírico feminino que fala do que é ser mulher em um país africano, onde “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada” (BONNICI, 2000, p. 16).

Já no poema “A anona” (TAVARES, 2011, p. 23), aborda o corpo feminino remetendo metaforicamente a uma fruta que se assemelha à ata ou fruta-do-conde (*annona squamosa*). Há a alusão ao útero, aos pequenos caroços que compõem a fruta, conforme abaixo:

A anona

Tem mil e quarenta e cinco
caroços
cada um com uma circunferência
à volta
agrupam-se todos
(arrumadinha)
no pequeno útero verde
da casa.

É simbólico que elementos considerados, a princípio, corriqueiros, chegam a nós pela escrita surpreendente de Paula Tavares que metaforiza o corpo em elementos típicos de cada um desses frutos. A anona é um fruto que possui diversas sementes dentro de si, e cada uma pode gerar um novo pé com outras muitas anonas, ou seja, o fruto possui um alto teor de fecundidade. Assim como a anona agrupa em si diversas sementes que se tornam novas árvores e, conseqüentemente, produzem mais frutos, poderia se pensar talvez a mulher angolana como estes frutos, que possuem

em si a capacidade de agregar vida, mostrando também que o corpo feminino é símbolo de perfeição.

É na transgressão do gregário que sua poética realiza a destruição de interditos e o desconcerto dos estereótipos e desmonta a cultura que gira em torno de si. Sua poesia existe antes das palavras, habita na história daqueles que durante anos foram condenados a reproduzirem um discurso massificador, olhando para o passado, a poesia escreve desconsertando um presente com o intuito de mudar o futuro, conforme pontua Rancière: [...] a poesia, em primeiro lugar, não é uma maneira de escrever, mas uma maneira de ler e de transformar o que se leu em maneira de viver, de fazer disso o suporte de uma multiplicidade de atividades: errar e vaguear, refletir, fazer a exegese, sonhar. (2017, p. 83).

A história dos que ficam

A primeira guerra angolana ficou conhecida como a Luta Armada de Libertação Nacional, ocorrida entre os diversos grupos político-partidários que lutavam pela independência de Angola, como o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Força Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA) – e as forças armadas de Portugal, com o objetivo de libertar Angola do colonialismo e da exploração portuguesa. Em solos lusitanos, a guerra colonial era há tempos contestada: a população via seus familiares partirem e morrerem ou retornarem para casa mutilados pela guerra, o país assistia ao esgotamento dos seus recursos financeiros, ao decair da produção e ao aumento da inflação, mas

foram os oficiais das Forças Armadas Portuguesas que puseram fim ao regime ditatorial que sustentava a guerra.

A Revolução de 25 de Abril de 1974, conhecida como a Revolução dos Cravos, derrubou o regime salazarista em Portugal, como uma forma de estabelecer liberdades democráticas no país. A decadência econômica que Portugal sofreu, em conjunto com o desgaste com a guerra colonial, provocou descontentamento na população e nas forças armadas, o que ampliou os movimentos de libertação nacional nas colônias e também impulsionou as colônias portuguesas em África, como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique a conseguirem pôr fim ao imperialismo português e acelerar os processos de independência. Em 11 de novembro de 1975, Angola se torna independente de Portugal e a partir deste momento, o MPLA assumiu o novo governo na República Popular de Angola.

Embora a guerra colonial tenha finalizado em Angola, os conflitos armados internos continuaram por meio de uma guerra civil que assolou o país, durando até meados de 2002, vivendo um prolongado conflito armado entre os partidos: MPLA e FNLA. Um conflito entre grupos que almejavam o poder, causando um desastroso desequilíbrio social e uma crise humanitária.

Essa elucidação nos faz perceber que todo esse doloroso processo foi vivenciado por Paula Tavares e sua poesia também falou de temas ligados às questões pelas quais Angola passava com a guerra colonial e posteriormente com a guerra civil, como a perda, a mutilação, a violência, a ausência, a denúncia social. A autora elegeu materiais simbólicos, tendo como tema central a subjetividade feminina, permeada sempre pelo que podemos denominar de um erotismo-lírico.

É com esse plano de fundo que, em meio ao som das armas, ecoa a voz daquela que vê o seu esposo retornando após mais um dia de luta, conforme o poema “Amargos como os frutos”, também da coletânea *Amargos como os frutos* (2011):

Amargos como os frutos

Amado, por que voltas
com a morte nos olhos
e sem sandálias
como se um ouro te habitasse
num tempo
para além
do tempo todo

Amado, onde perdeste tua língua de metal
a dos sinais e do provérbio
com o meu nome inscrito

onde deixaste a tua voz
macia de capim e veludo
semeada de estrelas

Amado, meu amado,
o que regressou de ti
é a tua sombra
dividida ao meio
é um antes de ti
as falas amargas

como os frutos.

(TAVARES, 2011, p. 119)

No poema acima se vê uma mulher descrevendo o estado emocional do seu esposo - o amado - após regressar das batalhas, este que volta ao lar com a vida mutilada, agora vive dias de amargor. Começando pelo título, a poetisa contará a amarga história do seu país, contudo não será contada pelos poderosos, pelos líderes ou pelos heróis, mas será exposta por aqueles que silenciosamente lutaram e pelas anônimas mulheres que ficaram em suas casas à espera, estes que com suas vidas e sofrimento escreveram a história da nação angolana.

Narrado em primeira pessoa, o poema apresenta a voz daquela que vê o esposo regressar da luta e que, ao vê-lo cruzar a porta de entrada, percebe que algo não está correto, há algo de diferente entre aquele que saiu e aquele que voltou. A esposa questiona: “Amado/por que voltas/ com a morte nos olhos [...]” (2011, p. 119), ela necessita entender o que está acontecendo, o que as armas e as trincheiras causaram em seu esposo. Ele regressa vivo, porém morto espiritualmente. Seus olhos estão abertos noutra dimensão, contudo parecem fechados e sem vida aos que convivem com ele. O seu desespero revela que a guerra trouxe consequência à vida diária daquele homem, e conseqüentemente à família, pois ele volta ausente de júbilo “[...] e sem sandália/como se um outro te habitasse/num tempo/ para além/do tempo todo” (2011, p.119).

Há um testemunho do vivido em sua potência, o que a mulher vê ali é outro homem habitando o que outrora fora seu homem, o de agora voltou habitado por outro, voltou vivo, porém, repleto de morte pulsando em suas veias, trocou a fala e a conversa pelo

silêncio abundado do sangue daqueles que morreram na luta. O amado voltou, contudo, agora veio sem voz e a amada, mais uma vez, questiona-o: “Amado, onde perdeste tua língua de metal/a dos sinais e do provérbio/com o meu nome inscrito” (2011, p.119). Este homem não está morto, está ausente de vida. As boas memórias, as lembranças dos antepassados e os votos de amor foram aniquilados enquanto ele lutava pelo seu país numa guerra sangrenta. A mulher, em tom nostálgico, continua a perguntar por onde seu amado perdeu a voz “macia de capim e veludo/ semeada de estrelas”. A poeta relata em tom saudoso o passado amoroso e feliz que foi destruído e roubado e sua voz alerta: Amado, meu amado/ o que regressou de ti/é a tua sombra/dividida ao meio/é um antes de ti/as falas amargas/como os frutos.” (TAVARES, 2011, p.119). O homem que agora volta é um vivo-morto, se perdeu enquanto lutava uma guerra injusta. O que regressou foi o que sobrou dele: a dor, a decepção, a distopia, o desespero e a própria morte. Sua fala não é mais doce, mas amarga como os frutos.

Estes homens junto com suas esposas escreveram a história da nação, porém aqui jaz o lado oculto e silenciado da história: o relato dos que ficam. Os sentimentos daqueles que enxergam que além de toda destruição física do país, a guerra, a exploração e os conflitos armados estão destruindo também o sentimento de humanidade que ainda resta na sociedade. No poema “Amargo como os frutos” cabem a todas as mulheres, todos os filhos e todas as famílias angolanas que puderam sentir as consequências dos conflitos dentro do próprio lar. Pode-se dizer que se aumentou o número de viúvas em Angola, contudo, viúvas de esposos vivos.

Nesse processo de escritura, Paula Tavares realizou antes a escuta atenta para poder voltar a pensar com aqueles que não

estão designados para fazê-lo, um silêncio que faz emergir uma palavra que não é legitimada por nenhum saber, mas que tem muito a nos ensinar. Ao fazer ver o anônimo, ao dar-lhe voz no poema, Tavares o transforma em subjetivação política e então, cobra para ele uma dimensão propriamente estética, a produção de uma obra que significa, acima de tudo, “um certo desvio na divisão do pensamento e na destinação da palavra” (RANCIÈRE, 1995, p. 02).

O canto materno

Assim como a voz da amada, a voz da mãe também ganha destaque na poesia de Ana Paula Tavares. Segundo a pesquisadora Tania Macedo, a figura maternal é algo que sempre estará presente na literatura africana, pois metaforiza um pouco do continente que é também conhecido como Mama África, sobre isto Macedo (2008, p.122) afirma:

[...] o continente africano é simbolicamente transformado em Mama África, de forma que a terra africana se transforma na mãe fértil que viu partirem seus filhos para a diáspora forçada pelo tráfico de escravos. Essa imagem da África como mãe da qual descendem todos os africanos estará presente também na literatura angolana contemporânea [...].

Na poética de Paula Tavares, a mãe chora e lamenta pelo filho que partiu e não regressou, deixando a lacuna do amor materno a ser preenchido, como descreve no poema “O leite” (2011, p. 142),

O leite

Meu seio
secou do seu leite
na sétima lua
não posso molhar o chão
os monas
nem o capim.

A catana que deixaste sem fio
ficou viva nas minhas mãos

ganhou bainha
na pele do meu peito
do lado do coração.

Marcada pelo luto, o eu-lírico, metonimicamente, descreve o choro das mães que perderam seus filhos para o Estado e para as guerrilhas. O leite, símbolo da vida e da maternidade, secou no seio da mãe que vê o filho, porém incerta do seu regresso. A criança que perde sua infância e inocência, pois, precocemente, torna-se adulta ao lutar pelo seu país.

O leite inutilizado, seca, fere, machuca e causa dor, pois não foi utilizado como deveria e agora, a mãe vive o luto pelo filho que, independentemente da idade, faz serviço de gente grande. O canto materno é protagonizado pelo lamento de quem um dia amamentou e agora tem o sofrer eternizado na figura do leite petrificado, pois de nada vale ter sido mãe se não há mais filho, de nada vale o leite, pois como diz o eu do poema: “não posso molhar o chão/os monas/nem o capim.” (2011, p.142). O símbolo da fertilidade converteu-se

em esterilidade e luto. O leite que dava a vida, essencial para o filho quando recém-nascido, agora nem para regar o capim serve mais, pois o seu propósito maior foi desviado.

O filho se foi, mas deixou sua catana, seu facão, instrumento de trabalho e luta, com sua senhora, e junto com isto também deixou sua memória “[...] viva nas minhas mãos [...]”. Saudosa, lamenta porque agora o seu seio: “ganhou bainha /na pele do peito/do lado do coração” (2011, p.142) sobrou à pele do leite, tornou-se inútil e se esvaziou. O leite se esvaiu, ficou a pele. Seu filho se foi, ficou a dor e a saudade eterna.

Em seus poemas, Paula Tavares consegue nos aproximar destas mulheres anônimas que contam a sua versão da história, e por meio dos seus poemas permite ao leitor participar da dor daqueles que choraram pelos entes e enxugar as lágrimas dos que, por amor à nação, perderam parte de si.

Ao expor a vida dos anônimos, Paula Tavares, também por meio da circulação da palavra escrita, leva a que qualquer um de nós leitores possamos ter acesso à vida fictícia de seus seres, homens, mulheres ou crianças e possamos fazer dessas vidas e experiências, as nossas próprias vidas: uma forma de liberdade e igualdade.

É assim que Tavares nos apresenta, mais uma vez, a voz anônima das mães angolanas no poema “A mãe”, também contido no livro *Diz-me coisas amargas como os frutos* publicado originalmente em 2001 e republicado na coletânea *Amargos como os frutos*, em 2011:

A mãe

A mãe chegou

Não estava sozinha
O cesto que trazia
Não estava bem acabado
A mãe chegou não tinha as tranças direitas
A mãe chegou e o pano que trazia
Não estava bem alinhado
A mãe chegou com olhos maduros
Os olhos da mãe
Não olhavam na mesma direção
A mãe chegou não era ainda o tempo
Do pão do leite azedo
E das crianças.
A mãe chegou e a fala que trazia
não estava bem preparada
A mãe chegou sozinha
Com as falas da desgraça da miséria do leite
Fermentado.
[e do barulho.

(TAVARES, 2011, p.145)

Narrado em terceira pessoa, o eu-lírico descreve o vazio da mãe que vive os dias sozinha, assim como a mãe do poema “O leite” o lamento se faz presente pela ausência do filho querido que foi e não voltou. Segundo a poetisa, esta mulher não está sozinha, porém o que ela tem hoje não é a presença de alguém, ela encontra-se acompanhada da solidão e dos afazeres domésticos da vida que prosseguem em meios ao caos em que a vida se tornou. Agora, o que esta mãe tem não é a presença de alguém, mas ela regressa com um cesto mal-acabado em suas mãos, as suas tranças

não estão mais bem arrumadas como um dia foram, o pano que contorna seu corpo, hoje, está posto de qualquer maneira e o seu olhar faz-se habitação para uma tristeza inesgotável.

Outro foco dado por Tavares nos versos seguintes é o olhar desta mãe, sobre ele, descreve: “A mãe chegou com olhos maduros/ os olhos da mãe/não olhavam na mesma direção” (2011, p. 145), olhar marcado pelo tempo, mas que não deixou de sentir a dor do luto, perdido e sem foco é o olhar que encara a realidade da vida. Esta mãe que agora chega, com o olhar morto, é descrita como alguém que não possui uma fala bem preparada, que não sabe ao certo o que dizer, ela simplesmente conta o que tem sentido e as dificuldades que tem enfrentado.

Na última parte do poema, esta mãe, na realidade, não está acompanhada, preenchida pela saudade, ela volta sozinha como é dito: “A mãe chegou sozinha/com as falas da desgraça do leite/ fermentado.” (2011, p.145). Na sua fala não há mais presença das cantigas, dos provérbios ou do riso. O que se fala não é mais das vitórias, das lutas, dos trabalhos ou dos tempos gloriosos, pois apenas sobrou a dor e a festa converteu-se em luto, a festa em lamento e o riso em pranto. A mãe fala de coisas amargas como os frutos, na sua voz encontra-se a decepção daquelas que perderam os filhos e tiveram o leite seco no seio, o vazio no coração e os dias preenchidos pela ausência dos heróis, assim como elas, anônimas, da nação. Tão heroínas quanto os guerreiros são estas mulheres que foram obrigadas a sepultarem os seus maridos e filhos, enterrando uma parte de si e o que sobra agora é uma sombra maldita que vaga na vida. Estas são as heroínas anônimas de Angola que, embora esquecidas pela História, guerrearam contra a morte. Mais do que mulher, mais do que colônia, mais do que uma máquina procriadora.

Mulher. Mulher sujeito, como categoriza Zolin (2009), dona si. Estas são responsáveis por escrever a história dos anônimos e sustentar o mundo em seu ventre, como corrobora Macedo (2008, p. 125):

[...] quer como lavadeiras, vendedoras ou prostitutas, as mulheres da ficção da literatura angolana contemporânea caracterizam-se principalmente pela luta incessante pela sobrevivência, por uma profunda ligação à família e aos valores da ética e do trabalho.

São elas que mesmo condenadas ao silêncio fazem a história acontecer. Essa galeria de personagens: aqui representada pela mulher, pelo filho, pelas crianças vão compor o conceito de anônimo, ou seja, a relação que se estabelece entre o anonimato habitual de uma condição social com o devir-anônimo de uma subjetivação política e com o devir-anônimo característico de um modo de representação artística. Uma subjetivação política é o processo pelo qual aqueles que não possuem nome se outorgam um nome coletivo que lhes sirva para re-nomear e re-qualificar uma situação dada: a mulher, o filho, o marido, os deseheróis, as pessoas comuns, os objetos diários, os pobres descartados pela sociedade de consumo, sendo autores de uma enunciação coletiva. Rancière explica que sob esse nome os sujeitos (no caso ele analisa os arquivos dos trabalhadores) perdem sua identidade de agentes sociais, em seu lugar e em seu *ethos* próprio, para se converterem nos autores de uma enunciação coletiva. A fala da mulher do poema da Paula Tavares traz o enunciado de muitas e muitas outras mulheres, homens, crianças, que vão escrever a real história da nação angolana.

Conclusão

Por séculos e séculos não apenas as mulheres africanas, mas as mulheres de todas as raças e religiões têm sofrido com a cultura do patriarcado, seus corpos interditados e desconfigurados têm sido marcados por atrocidades. A literatura tornou-se uma importante arma para combater os estereótipos impostos à mulher, como afirma Tania Macedo (2008, p. 125):

São personagens positivas e rompem definitivamente com os estereótipos forjados pelo colonizador sobre a lascívia feminina, a partir de um imaginário em que ganha preponderância a nudez dos corpos e uma suposta libertinagem sexual que substitui a inteligência.

Sobre o papel da mulher em África, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p.34), comentou: “Ensinamos as meninas a se encolher, a se diminuir [...] Se você é a provedora da família, finja que não é, sobretudo em público. Senão você estará emasculando o homem”. Ao estudar a poesia de Paula Tavares entramos neste campo de batalha e nos deparamos com várias vozes em seus poemas que narram do seu ponto de vista, a história de sua nação, do seu povo, a sua história. O tempo todo, Ana Paula Tavares nos coloca em contato com o anonimato dos sujeitos e nos faz enxergar a importância destes para a história, poderia se dizer que a poetisa angolana não escreve somente poemas, ela poetiza o silêncio dos subalternos, faz deles sua poesia e, creio que se pode afirmar que este se torna a principal temática abordada em sua poesia: o anonimato. Sobre o anônimo, Jacques Rancière (2015, p. 46 e 47) diz ainda:

Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. [...] foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-se possível. [...] O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação.

É na objetificação da mulher, na menarca da menina, na orfandade dos garotos, no luto das mães, na viuvez das mulheres, na espera das noivas, nas frutas típicas, nas paisagens conhecidas, nos altares, nas pedras, nos provérbios, no comum que Tavares constrói sua obra poética, naquilo tido por normal, ela deposita sua arte reescrevendo e se inscrevendo na tradição.

Tavares articulou os signos de tal maneira que os ressignificou, desenvolvendo uma nova dialética principalmente no que se refere a questões de sexualidade, de gênero, raça e muitas outras. Acerca do fazer história, a poetisa escreveu:

As marcas da culpa

As marcas da morte
estão no meu corpo
As marcas da culpa
estão nas tuas mãos.

(TAVARES, 2011, p. 143)

Diante do exposto, pode-se concluir que a escritora angolana remontou à tradição, construiu novos sentidos para a linguagem, uma linguagem liberta da sujeição e dos limites da cultura falolinguística que dominavam a literatura angolana. Paula Tavares,

por meio de um “eu-poético-feminino-testemunhal” único, que altera radicalmente os modos de ser, de fazer e de dizer, amplia a dimensão ética e política da poesia, convidando o leitor para o deslocamento, tirando-o da zona de conforto e fugindo dos padrões hegemônicos europeus colocados sobre as minorias jogadas no anonimato e na posição de subalternidade, distante de todo ambiente em que sua voz pudesse ser ouvida e longe de qualquer ambiente que valorizasse sua humanidade. Uma singular estética: política e ética.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.
- BONNICI, T. **O Pós-colonialismo e a literatura**. Maringá: Eduem, 2000.
- CARDOSO, Pedro. **A oralidade é meu culto**. Entrevista a Ana Paula Tavares. Portal Buala. Lisboa/São Paulo, 7 novembro 2010. Disponível em <http://www.buala.org/pt>. Acesso em janeiro de 2019.
- DUARTE-PLON, Leneide. **A democracia literária**. Entrevista a Jacques Ranciére. Portal UOL. São Paulo, 18/12/2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>. Acesso em 10 de julho de 2020.
- MACÊDO, Tania. **Luanda**, cidade e literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- MATA, Inocência, PADILHA, Laura, **A Mulher em África** – vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri, 2007.
- PADILHA, Laura (2002), **Novos Pactos, Outras Ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre, EDIPUCRS.

TAVARES, Ana Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **O fio perdido**. São Paulo: Martins Editora, 2017.

_____. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

PROFESSORA E REPRESSORA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DA FOME EM “QUARTO DE DESPEJO” DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Lázaro Sávio da Silva Nazário (UFRN)

Profa Dra. Juliane Vargas Welter (UFRN)²

Introdução

A obra “Quarto de Despejo” traz diversos recortes de diários que a autora Carolina Maria de Jesus, mulher negra, catadora de papel e mãe solteira de três filhos, escreveu durante seu tempo como residente da favela do Canindé, em São Paulo. De 1955 a 1960, a vida descrita por Carolina Maria de Jesus foi cercada pela miséria, pela pobreza, pela hostilidade, e principalmente pela fome.

O ambiente inóspito vivenciado por Carolina Maria, seus vizinhos – e diversos brasileiros dos tempos atuais – é resultado de séculos de escravidão no Brasil, finalizados bruscamente por uma abolição que não restituiu aos negros moradia, emprego, alimento ou qualquer base para uma nova vida; criando-se assim uma nova classe marginalizada, por muito tempo negligenciada pelos governos do país e que apenas a pouco tempo passou a receber políticas de inclusão e de reparação.

Dentre as diversas camadas de opressão sofridas por tal minoria social, encontra-se a opressão de classe, que apesar de não ser inerente a pessoas negras, as oprime em sua grande maioria. Tal fato se desdobra de tal forma que a alimentação, ainda que um direito garantido constitucionalmente, torna-se inacessível para muitos, mesmo que seja necessidade de todos.

A escrita de diversos autores periféricos afro-brasileiros é marcada pela presença angustiante dessa desigualdade social, como Conceição Evaristo, Ferréz, Geovani Martinz e outros. A escrita de De Jesus também se inclui nessa estética, e esse artigo se baseia nesse processo de escrita característico dos autores periféricos que possuem um forte tom de denúncia social. Portanto, se vê importante, para uma análise como a proposta nesse trabalho, construir uma contextualização acerca do contexto socio-histórico na qual a autora do livro está inserida.

a recepção ao seu trabalho é explicável por questões em aberto no limiar da década de 1960. O que se passa, tanto com De Jesus quanto aos escritores ligados ao ativismo negro do período é um diálogo tenso e truncado com as estruturas sociais de seu tempo. (SILVA, 2011, p. 243)

Carolina Maria de Jesus retrata a fome, entre outros diversos aspectos resultantes da sua condição enquanto “favelada”, podendo ser esse o assunto mais recorrente entre os demais no livro. A autora não apenas aborda a fome, como constrói ao longo da obra uma figura para tal, atribuindo desde características como aparência física a ações concretas, ainda que a fome, como trazida no livro, possa ser considerada um conceito abstrato.

É baseado nessa presença recorrente e nessa forma peculiar de se descrever a fome que esse artigo pretende versar acerca da construção da figura da fome sobre a ótica de Carolina Maria de Jesus. O trabalho divide-se em quatro partes: “Quem é a fome?” onde se discute o conceito de fome apresentado na obra, “a fome como personagem”, onde se apresenta uma abordagem que considera a fome como uma personagem do livro, “a fome como professora”, na qual se discute a forma em que a fome está relacionada às experiências da narradora, e por fim “a fome como repressora”, na qual se aborda os aspectos ultra negativos da fome expressados pela narradora.

É importante ressaltar que a gramática da autora foi preservada durante as citações nesse artigo, visto que a mesma se configura como, além de um ato político, parte da estética autoral de Carolina Maria de Jesus.

Quem é a fome

Para que tal análise possa ser desenvolvida é necessário que se faça uma distinção entre o conceito de fome amplamente conhecido pela sociedade como apenas uma vontade de comer e o conceito de fome que é discutido por Carolina Maria de Jesus em “Quarto de Despejo”.

A fome nessa obra é abordada como um elemento mais do que momentâneo, considerando que é um componente da história que acompanha a narradora durante toda a sua trajetória ao longo da narrativa. Como já foi dito, a fome é resultante da posição social da narradora, uma mulher negra, pobre e catadora de lixo, precisando alimentar não somente a si, mas também a três filhos

sozinha. Dessa forma, a fome na obra se afasta do que é conhecido como “sentir fome” e se aproxima do “passar fome”, no que se refere ao fato da alimentação ser escassa para a personagem e para a sua família. Marco Antonio Gonçalves, estudioso da obra de Carolina Maria, nomeia a representação da fome em “Quarto de Despejo” como “Cosmografia da fome”:

A comida para Carolina é uma literalidade, é combustível. Daí sua urgência em ter o que comer, seu desespero em relação à fome. E Quarto de despejo a fome é figurada como cosmografia, o desenho uma região no mundo, a favela, e em seu corpo, seu estômago. (GONÇALVES, 2014, p. 21-47)

De tal forma, a fome não se caracteriza pelo momentâneo desejo por comida, mas sim pela recorrente necessidade de se alimentar que não é totalmente saciada, uma marca na vida de personagem que a persegue e permanece com ela. É possível observar tal aspecto como mostrado no trecho a seguir da obra analisada: “Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome.” (DE JESUS, 1992, p. 40).

A fome enquanto personagem

A grande personagem central do livro “Quarto de Despejo” é a própria autora Carolina Maria de Jesus, que exerce o papel de narradora-protagonista (LEITE, 1985), o que requer a sua presença ao longo de toda a narrativa, considerando que a obra gira em torno da sua vida. Os outros personagens presentes no livro exercem papéis secundários e em sua maioria limitados há um determinado período da vida da protagonista.

No entanto, ao contrário destes personagens, como está sendo abordado neste trabalho, a fome acompanha a narradora do início da obra até seu fim, podendo ser considerada a segunda grande personagem presente no livro, ainda que exista de forma abstrata: “De quatro em quatro anos muda-se os políticos e não soluciona a fome, que tem sua matriz nas favelas e as sucursais nos lares operários.” (DE JESUS, 1992. p 29). Esse trecho demonstra a forma que a fome se mantém permanente em sua vida, pelo menos até o fim da obra, e na vida daqueles que se encontram no mesmo contexto de vida que a narradora. O trecho também carrega um tom de crítica quanto a negligência política sofrida pelas classes mais baixas, crítica essa presente de diversas formas ao longo da obra aqui analisada.

Cândido descreve a personagem da ficção como aquela que se conecta com o leitor e vive o enredo.

No meio dêles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. (CANDIDO, Antonio et al., 1976, p. 39).

Tal característica se desenrola na personagem da fome ao passo que o enredo, em muitas entradas no diário, envolve a narração de ações como “preparar o café”, “esquentar o feijão”, “comprar o pão”, ou seja, a protagonista está constantemente buscando o que comer como forma de combater a fome. Dito isso, a fome não só é um elemento a ser descrito, como também se insere no enredo e a todo momento está afetando diretamente a personagem protagonista.

Cândido, ao definir a personagem de ficção, chama ainda atenção para uma espécie de paradoxo acerca da existência e da não existência do personagem:

Como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO et al., 1976. p. 40).

Tal questionamento se torna ainda mais complexo no que se trata de um personagem abstrato, como o que está sendo abordado no presente trabalho. O que ocorre é que a autora, através da sua linguagem poética e metafórica, atribui à fome características vivas e concretas comumente associadas a seres humanos, a descrevendo da forma que se descreve um personagem, o que acaba por concretizar a fome como parte do livro, não apenas uma sensação, mas sim algo presente, dando vida a mesma de forma literária.

Outra característica frequentemente ligada ao personagem da ficção seria a sua descrição física por parte do narrador, ainda que a mesma não seja totalmente necessária para a construção de um personagem. Carolina faz, em determinado trecho do livro, o que se aproxima de uma descrição física da fome, apesar de não ser possível, de fato, ver a fome: “Eu sou negra, a fome é amarela e dói muito.” (DE JESUS, 1992. p 29). A cor amarela é comumente associada a doenças, como a anemia.

A autora usa ainda de sua linguagem poética e metafórica para atribuir uma profissão a fome, o que também se vê como uma característica amplamente associada a personagens de ficção. À vista disso, a fome vai cada vez mais tomando forma como um personagem vivo e não apenas como uma sensação, possuindo características palpáveis como profissão e descrição física. A profissão da fome seria a de professora, uma metáfora que será abordada no próximo tópico.

A fome como professora

Seguindo a tipologia de Norman Friedman, o tipo de narrador presente em “Quarto de Despejo” seria o narrador-protagonista:

O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. (LEITE, 1985, p. 10)

Considerando que o livro consiste de entradas de diários da própria autora, tal narradora-protagonista seria a própria Carolina Maria de Jesus enquanto personagem da própria história. Dessa forma, todo o curso da narrativa se guia apenas por meio da visão dessa protagonista, influenciado pelos sentimentos e subjetividades da mesma, resultantes do seu contexto como favelada. Essa interpretação pode ser observada no seguinte trecho da obra:

De manhã não fui buscar água. Mandei o João carregar. Eu estava contente. Recebi outra intimação. Eu estava inspirada e os versos eram bonitos e eu esqueci de ir na Delegacia. Era 11 horas quando eu recordei

do convite do ilustre tenente da 12^a Delegacia. (DE JESUS, 1992, p. 29).

No trecho destacado é possível notar como a narrativa é limitada ao campo de visão da narradora-protagonista, visto que os fatos são narrados de acordo com as descobertas e ações dela, e o leitor só tem acesso as informações que a narradora tem acesso e resolve relatar no diário.

Tendo em vista tal análise, a fome será representada através da ótica desse narrador, e não por meio de eventos externos. Em outras palavras, a representação da fome está intrinsecamente relacionada às experiências da narradora enquanto membro das classes mais pobres, alguém que constantemente teve de conviver diretamente com tal fenômeno social, e como anteriormente abordado, alguém que constantemente precisa buscar esforços de diversas fontes para combater essa fome. A fome aqui representa um marco na vida da autora: “[...] o povo não tolera a fome. E preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (DE JESUS, 1992, p. 29) e conhecendo a fome, a narradora possui propriedade para poder descrevê-la.

A relação entre fome e experiência é atestada em outros excertos do diário:

O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. [...] Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. (DE JESUS, 1992, p 29).

No trecho observado, a metáfora construída pela autora põe a fome em um patamar de educadora; no qual aqueles que foram vítimas de tal opressão adquirem uma determinada experiência formadora de moral, e cria uma dicotomia entre as classes sociais

baixas e as classes altas, na qual as classes baixas, por terem passado pela fome, teriam essa característica de empatia.

... Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer:

- Muito bem, Carolina. Os generos alimenticios deve ser ao alcance de todos. (DE JESUS, 1992. p 38).

Com base no que foi analisado, uma das características da fome descrita pela narradora-protagonista seria a sua qualidade enquanto experiência, ou seja, a capacidade que a fome tem de moldar a visão de alguém acerca de problemas sociais e ensinar a possuir a capacidade de empatia. A mesma demonstra tais aspectos em determinados excertos da obra, especialmente direcionado a crianças:

Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança lhe dirijo palavras agradáveis. (DE JESUS, 1992. p. 18).

E apesar da escassez de alimentos e outros recursos, a narradora demonstra ainda compaixão e generosidade com outros personagens vivem em uma situação semelhante e vivenciam do mesmo problema, mais uma vez atestando a forma que a experiência da fome pode ser formadora:

Contaram-me os horrores do Juizado. Que passam fome, frio e que apanham ininterruptamente. Perguntaram se eu podia arranjar-lhes umas camisas. Dei-lhes as camisas e as calças. [...] Dei-lhes café. (DE JESUS, 1992. p. 88).

A fome enquanto repressora

Ainda que desempenhe a função de “professora” e desenvolva um certo senso moral naqueles que a experienciam, a fome está longe de ser representada como algo positivo no livro. A fome faz parte de uma série de misérias que atingem a protagonista devido a sua posição enquanto mulher negra e pobre residente da favela, bem como atinge os demais residentes que a acompanham ao longo da narrativa:

Assim inserida na miséria plena, parece aceitável que as observações da escritora sobre sua vida acabem por cair numa espécie de fatalismo. (PERPÉTUA, 2014, p. 255 266)

A narradora demonstra ter desenvolvido uma certa consciência política acerca da fome, tomando conhecimento de que sua existência é devido a uma má gestão política, o que a leva a externar sua visão de forma agressiva e violenta, criticando os políticos pela sua negligência contra as classes mais baixas:

Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos. (DE JESUS, 1992. p. 38).

Como já foi previamente abordado no artigo, a fome resulta da discrepante desigualdade social, que por si resulta da negligência dos políticos perante as pessoas mais pobres e historicamente da escravidão que houve no país por um longo período e sem políticas de reparação para suas vítimas quando o seu fim chegou. A autora traça então um paralelo entre a fome e a época da escravatura,

elegendo a fome como a escravatura atual, categoricamente no dia em que se comemora a abolição da escravidão: “É o dia da abolição [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!”. (DE JESUS, 1992. p. 30-32).

A fome estar intrinsecamente ligada com as questões sociais é um fator crucial para a compreensão das questões abordadas no livro, considerando que a fome se categoriza como um aspecto de opressão de classe, ao passo que uma pessoa de alta classe social e boas condições financeiras não sofreria jamais de tal mazela. Enquanto narradora da obra, Carolina Maria se mostra bastante consciente desse aspecto opressor da fome:

Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. (DE JESUS, 1992. p. 39).

Ainda acerca de como a fome se mostra como parte de uma cadeia de negligência política, é possível notar que a autora descreve a fome como algo que atua também na forma de uma ferramenta política de opressão e tortura aos pobres, como se a mesma fosse propositalmente criada para reprimir as classes mais baixas. Essa característica é evidenciada no trecho a seguir: “Percebi que no Frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer.” (DE JESUS, 1992. p. 44).

Por fim, uma das maiores agonias expressadas pela narradora em relação à fome, se mostra quando seus filhos pedem comida e ela não tem o que oferecer; invocando o espírito de generosidade e carinho por crianças anteriormente abordado, porém dessa vez através de um aspecto mais melancólico.

Como é horrível ver um filho comer e perguntar: “Tem mais?” esta palavra “tem mais” fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panela e não tem mais. (DE JESUS, 1992. p. 27).

A narradora se mostra, ao longo da narrativa, bastante consciente acerca das questões políticas envolvendo a fome. São feitas críticas e apontamentos diretos aos governantes do país, bem como uma demonstração de consciência de classe e de compaixão por aqueles que sofrem do mesmo mal.

A escrita de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo* é uma escrita de subversão, não apenas pela sua posição enquanto favelada e escritora, mas por subverter também conceitos clássicos da literatura considerados amplamente como padrões, como a de que os personagens devem ser humanos ou outros tipos de criaturas vivas e/ou antropomorfizadas. Ao “humanizar” a fome, ainda que de forma negativa, De Jesus dá uma forma à sua dor, tornando ainda mais forte o tom de denúncia social presente na obra, demonstrando uma dor que não se contém só dentro da personagem e acaba criando vida própria.

Sua forma de subverter a fome de algo abstrato para algo concreto em conjunto aos seus erros de ortografia e gramática presentes na escrita da obra, e devidamente mantidos nesta análise, cria uma estética própria para De Jesus, marcada pela casualidade do diário e pela constante hostilidade e opressão na qual a personagem e sua família se encontravam na favela. Toda a escrita de Carolina Maria de Jesus é resultante do contexto sociocultural no qual ela esteve inserida pela maior parte da sua vida, e o qual ela tão bem aborda ao longo da obra.

Considerações finais

O livro “Quarto de Despejo”, ainda que infelizmente sofra um apagamento da nossa literatura, oportuna uma infinidade de temas a serem discutidos em diversas áreas do conhecimento. Apenas dentro do campo da literatura, a obra proporciona grandes análises acerca da construção do cenário na qual a obra está ambientada e como tal pode influenciar nos personagens, bem como análises acerca da forma de escrita adotada pela autora, como os erros gramaticais e ortográficos como uma afirmação política de sua origem, e sua subversão de determinados conceitos literários.

Além da literatura, é possível estudá-lo de forma histórica, de forma sociológica ou de forma psicológica, além de outras várias áreas do conhecimento, o real problema, como antes mencionado, é o seu apagamento dentre as outras demais obras literárias geralmente estudadas ou divulgadas pela mídia, dessa forma, a obra acaba não atingindo determinados públicos. Portanto, versar artigos científicos acerca de um livro como este torna-se de tamanha importância pela forma que o divulga a certos públicos e ajuda a manter em circulação determinadas discussões imprescindíveis propostas por ele que poderiam ser perdidas ao longo do tempo.

Ainda que o foco deste trabalho seja a literatura, é impossível desassociar o teor social desse livro durante uma análise e não abordar determinados aspectos que tornaram a autora a escrever de tal forma. Analisar a figura da fome neste trabalho não se restringiu a abordar a forma que a autora a descreve; mas também as condições sociais que a propiciaram a enxergar a fome de tal forma e a denúncia social presente no discurso analisado.

Referências

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**. Editora Ática, 1992.

GONÇALVES, Marco Antonio. Um mundo feito de papel. sofrimento e estetização da vida (os diários de Carolina Maria de Jesus). **Horizontes Antropológicos**, n. 42, p. 21- 47, 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. **O foco narrativo**, v. 11, p. 25-70, 1985.

PERPÉTUA, Elzira Divina. A proposta estética em Quarto de despejo, de Carolina de Jesus. **Scripta**, v. 18, n. 35, p. 255 266, 2014.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da et al. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011.

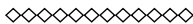
O POETA VAI À ESCOLA: A VIVÊNCIA HUMANIZADORA DO TEXTO POÉTICO EM SALA DE AULA

Luiz Felipe Verçosa da Silva (UNEAL)¹

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

Introdução

O acesso dentro de sala de aula às manifestações literárias pelas quais cada cultura engloba, faz com que o discente possa entender como a arte está interligada com o processo de evolução da humanidade, oportunizando a comunidade discente a conhecer a história da literatura e a forma com que pessoas até então desconhecidas, puderam construir uma identidade por meio da palavra. Com isso, a realização de palestras, oficinas e encontros que tenham a finalidade de difundir as atividades literárias de sua região, fazem com que a comunidade discente possa conhecer a sua própria cultura e perceber na arte e em suas ramificações, uma possibilidade de mudança, entendendo que pelo poder humanizador da arte, o ser humano pode transcender as suas próprias percepções de mundo,



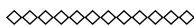
1 Graduado em Letras – Português pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Foi bolsista-pesquisador PIBIC/FAPEAL. Integra o Grupo de Estudos em Literatura Comparada (GELIC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

2 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

ter voz e consciência plena de sua existência, dando-o possibilidade de se encontrar enquanto ser racional e fazendo com que as suas indignações, perturbações, emoções, dúvidas ou qualquer outro sentimento que perpassasse pelo seu interior, sejam suprimidas e respondidas, bem como Antonio Candido (2004) explica acerca do instrumento humanizador da literatura, que para o autor é:

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 humor. (CANDIDO, 2004, p.180).

Visto isso, a atividade cultural denominada *O poeta vai à escola*, pela qual o professor da rede pública e estadual de ensino de Teotônio Vilela, Marlon Silva³ desenvolve há mais de três anos com seus alunos do Ensino Fundamental da Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela, de realizar por meio de palestras e oficinas o intercâmbio com os poetas, escritores e artistas da sua cidade, tem um papel substancial no processo de educação, pois com essas atividades, a comunidade discente poderá ter consciência de que, produzir literatura não é uma coisa distante e seleta para alguns grupos sociais, os fazendo entender que eles também detêm do poder de se expressar e existir por meio da literatura,



³ Marlon Silva é professor pós-graduado com formação em Letras e atua na rede pública e estadual de ensino na cidade de Teotônio Vilela, agreste alagoano. Como poeta, já publicou seis livros: *Frenteverso* (2003), *Nu rol da pele* (2007), *Lá do Ca(r)osso* (2011), *Vil e tal* (2014) – esse contemplado pelo Programa de incentivo à cultura literária da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, *Alguns Nós* (2016) pelo coletivo PAIOL, pelo qual é co-fundador e *Ocre Barro* (2017) também pelo Programa de incentivo à cultura literária da Imprensa Oficial Graciliano Ramos.

expressando as suas idiossincrasias por versos ou histórias e os tornando-os, portanto, leitores perspicazes e críticos. O que aplicado dentro do processo de formação educacional do aluno, se torna um instrumento didático consistente.

O poeta vai à escola

*"Nada passa pelo intelecto sem que tenha
passado antes pelo sentimento".*

SÃO TOMÁS DE AQUINO

A sociedade atual, comumente, não cultiva a prática de leitura de textos poéticos. Por consequência disso, os discentes não conseguem notar o poder e o encanto dos textos poéticos e acabam não gostando de ler poesia, pois consideram de difícil compreensão. Sabe-se que ao longo da história educacional o cultivo da poesia ficou esquecido, haja vista de que pela subjetividade das produções literárias de cada época, se tornava difícil de desenvolver metodologias didáticas que fizessem com que os discentes pudessem entender de forma contundente as entranhas de textos poéticos ou produções literárias. Por esse viés, a partir do momento em que o docente desenvolve didáticas de ensino que aproximam e facilitam a absorção do conhecimento por parte do discente, utilizando recursos pedagógicos que se interliguem por meio da literatura/língua portuguesa com a realidade e com o contexto onde tal está inserido, favorece em seu desenvolvimento cognitivo de aquisição do ensino e produz um discente consciente do seu papel dentro da sua sociedade, o que pode vir a ser uma possibilidade de emancipação. (TONET, 2005, p.218).

Diante disso, se faz necessário dentro das atuais didáticas docentes, desmistificar esse costume, que é consequência de questões socioculturais que nos englobam, pois o conceito de leitura que é difundido se limita apenas a decodificar, decifrar as palavras e não permitindo ao leitor a percepção dos múltiplos significados existentes que despertam fascinação e magia através do ato da leitura. Segundo Jorcelina Azambuja e M. L. Souza (1993):

Estudar um texto é trabalhar nele de modo analítico e crítico, desvendando-lhe sua estrutura, percebendo os recursos utilizados pelo autor para transmitir uma mensagem, descobrindo o seu objetivo, antevendo hipóteses, testando-as, confirmando-as ou refutando-as. (AZAMBUJA E SOUZA, 1993, p.49).

Dentro dessa perspectiva, entende-se que a literatura deve ser cultivada tal como uma semente, onde depende de um bom solo e de cuidados especiais para germinar e se desenvolver, pois como Candido (2004, p.170) aborda “quem acredita nos direitos humanos procura transformar a possibilidade teórica em realidade, empenhando-se em fazer coincidir uma com a outra”. E com base nessas percepções, intenções e análises surgiu o projeto “*O poeta vai à escola*”, criado pelo professor e, também, poeta Marlon Silva. O projeto concisamente se baseia em levar poetas/escritores locais para sala de aula, incentivando o *dom quixotiano* objetivo de desenvolver a prática literária e difundir os direitos universais do cidadão, por isso são realizados estudos sobre as produções literárias de escritores da cidade de Teotônio Vilela, agreste alagoano, e posteriormente, palestras e bate-papos com esses artistas, na intenção de promover um intercâmbio e valorizar a cultura local. Nas didáticas de ensino realizadas, o professor

Marlon Silva trabalha, em sala de aula, com os alunos, textos dos respectivos poetas. Com isso, os alunos são orientados a elaborar perguntas e criar os seus próprios poemas, na intenção de fazer com que a comunidade discente perceba que eles também podem ser expressar por versos e serem autores das suas próprias histórias, entendendo assim como afirma Alfredo Bosi (1977, p.141) que: “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”.

A literatura sempre movimentou o status de modalidade da língua dentro da sociedade, haja vista que a sua representação é o próprio reflexo dos costumes linguísticos e culturais de seus falantes, que utilizaram ou utilizam a literatura e as suas ramificações, como um instrumento de registro da sua própria identidade, bem como aborda L. F. Verçosa da Silva (2018, p. 385) “a poesia/literatura fora e é um instrumento fundamental para o processo de substantivação do eu enquanto ser racional, pois o dá a oportunidade de existir, resistir e imortalizar as suas indagações e vivências por meio da palavra”. O que levado para os desdobramentos da educação, é uma metodologia didática de cultivo das raízes culturais-literárias de um povo, raízes essas que tiveram relevância na constituição da sociedade em todos os seus aspectos, pelo fato de que, só há uma identidade cultural coletiva, se houver uma literatura pela qual a língua possa se alicerçar. Desmitificando com isso, esse pilar pela qual o poeta foi tido ao longo de séculos de um ser místico e intocável que detém um poder divino. Nesse caso o projeto “*O poeta vai à escola*” tem um papel

primordial de estreitar as relações entre poeta e indivíduo comum, desfazendo a ideia de que o poeta é algo além do bem e do mal.

Para Libâneo (1990) a prática educativa é um fenômeno social e universal, sendo uma atividade humana necessária à existência e funcionamento de todas as sociedades. Em suma, a didática está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da sociedade, pois ela aproximou o homem do conhecimento. Com isso, a partir do momento em que o docente desenvolve essas didáticas que aproximam e facilitem a absorção do conhecimento por parte do discente, utilizando recursos pedagógicos que se interliguem por meio da literatura com a realidade e com o contexto onde tal está inserido, favorece em seu desenvolvimento cognitivo de aquisição do ensino.

Nesse sentido, a pesquisa visa destacar o estudo do texto poético como experiência integradora, determinada pelo contato com autores e com textos que refletem a memória e a identidade de um coletivo participativo. Por via do relato de experiência descrito e refletido, propõe-se estabelecer uma proposta didática que possa ter abertura para o estudo da poesia negra local, bem como dos diálogos que podem ser articulados entre as poéticas das literaturas de língua portuguesa. Tendo em vista que nessas literaturas a pertinência da experiência *escrivência*⁴ como corpo metafórico da voz é constante como modo de ver e representar o mundo.



4 Termo criado por Conceição Evaristo para se referir à escrita que marca a experiência de um corpo em um determinado contexto. Ver o texto EVARISTO. C. "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.

Relatos de experiência e poéticas da escrevivência

Com essas palestras e bate-papos é possível partilhar as experiências literárias e mostrar que a poesia é acessível a todos que a desejem. E o projeto “*O poeta vai à escola*” constrói essa ponte de resgatar essa prática e fazer com que essa nova geração acredite no poder transformador da palavra e da literatura. Outrora, estudávamos o poeta, sua biografia e textos como algo além, intocável e irrepreensível. Agora, é possível ter contato, ter troca, ver a prática. É essa a principal diferença que faz com que o projeto tenha tido um sucesso e produzido eficácia na formação educacional dos discentes da Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela, já que “a educação que inclui a leitura do texto literário proporciona, assim, uma sensibilidade ao indivíduo que possibilita o desenvolvimento contínuo de uma visão crítica”. (MORAES, 2010, p.6).

Entende-se que a leitura do texto literário pode ser feita como desdobramento da perspectiva crítica tecida pelo modo de ver da *escrevivência*, que no primeiro momento diz de uma escrita literária comprometida com a experiência vívida da comunidade, mas também pode ser simbolizada pelo entrelaçar de vivências no âmbito da escola, entre poetisas, textos e discentes, perfilando uma interação afetiva com a poesia, uma vez que possibilita um reconhecimento de uma memória, refletora do lugar do sujeito no mundo. Nisso flagra-se a pergunta dialógica trazida por Conceição Evaristo (2007, p.16): “É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”.

Nisso consiste a proposta didática determinada pelo projeto *O poeta vai à escola*. A imersão na poesia é conciliada pela travessia dialógica entre a experiência da leitura de textos, que no primeiro momento reflete a comunidade e a escrita dos poetas e dos discentes. Desse modo, há um mútuo comprometimento entre a escrita e a vida. Tornando o contato com a poesia mais do que uma experiência sinestésica, o devir da memória, e, portanto, da vida. Para Brito (2015, p.03) “uma das funções motivadoras da poesia é essa intersecção de memórias, responsável por criar a *lembrança fictícia*, e assim alargar o alcance de compreensão do leitor.”. A lembrança fictícia permite acessar o passado criticamente, uma vez que o renova na experiência da linguagem, e porque é reconstituída, justamente, pelo trânsito com a memória coletiva.

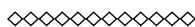
Abaixo se encontra o registro da primeira edição do projeto *O poeta vai à escola*, realizado em 2016 com as turmas dos 9º anos matutino da Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela.

Figura 1 – “Projeto O Poeta Vai À Escola, ed. 2016”



Dentro dos três anos pelos quais o poeta Felipe Verçosa e a poetisa Alice Barbosa⁵, ambos alagoanos e residentes da cidade de Teotônio Vilela – AL, participaram na Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela como palestrantes da atividade cultural *O poeta vai à escola*, realizado pelo professor e poeta Marlon Silva, foi-se percebido uma avanço no que diz respeito à participação e produção de textos literários por parte dos alunos, que em sua trajetória estudantil, apresentaram melhores rendimentos nos coeficientes de notas⁶, levando-nos a dizer que, a partir do momento em que os discentes percebem que pessoas até então desconhecidas da sua cidade, produzem uma literatura e de alguma forma são reconhecidos por suas atividades, esses discentes se sentem mais capazes de serem os seus próprios expoentes e reverberarem suas ideias por meio do discurso poético, ou como foi constatado também pelas observações feitas pelo idealizador do projeto, através de outras atividades artísticas como a música, a dança, o desenho, o teatro etc.

Mais alguns registros do desenrolar do bate-papo desenvolvido na primeira edição do projeto *O poeta vai à escola* realizado em 2016, no Auditório da Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela.



5 Poetisa e graduanda em Psicologia pela Faculdade Estácio de Alagoas. Contato pelo e-mail: alicepoetisa@gmail.com

6 Esses dados foram levantados pelo idealizador do projeto durante os três anos de atuação do projeto.

Figura 2 – “Desenrolar do bate-papo com os poetas convidados”



Conseqüências estas que são resultados da formação de um ambiente que possibilite essa ação, pois quando o aluno percebe que existe liberdade e respeito naquele local de trabalho [sala de aula], ele começa a perceber o texto literário como um produto cultural com o qual ele pode interagir de forma significativa. (NORONHA, s.d, p.19).

E como os dois escritores citados são jovens e detêm de um discurso mais próximo da realidade dos discentes, foi-se percebido também dentro desses três anos de participação no projeto *O poeta vai à escola*, que a presença dos jovens citados, facilita as suas aproximações com a comunidade discente e produz uma transgressão inovadora no ensino, já que como Bohn (2001, p.121) expõe: “inovar é aliar-se a autopoeise, a autoconstrução, não imposta de fora. É o corpo, o cérebro e a mente interagindo que o mundo e o conhecimento se constituem. Tudo que escola precisa fazer é criar condições para esta autoconstrução”.

Registro da terceira edição do projeto *O poeta vai à escola*, realizado em 2018 na biblioteca da Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela com os alunos dos 7º anos vespertino.

Figura 3 – “Projeto O Poeta Vai À Escola, ed. 2018”



Possibilitando também que a barreira (invisível) da hierarquia intelectual seja rompida, o que faz com que os estudantes possam se sentir iguais, o que conseqüentemente gerará uma autonomia crítica no que diz respeito as suas sensibilidades artísticas. Preparando esses discentes para que a partir do momento em que saírem do embrião da escola, eles já possam desenvolver as próprias atividades.

Pois foi por meio dessas didáticas docentes que fomentam o convívio empírico com a literatura no ensino, desenvolvidas pelo professor e poeta Marlon Silva, que os escritores (as) convidados (as) Alice Barbosa e Felipe Verçosa, que em sua formação educacional também foram seus alunos, puderam ressignificar as percepções de mundo e se encontraram nas entrelinhas da poesia, o que é pertinente já que “a literatura confirma e nega, propõe e denúncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente com os problemas”. (CANDIDO, 2004, p.175). Coisa que fez com que a poetisa e poeta se tornassem cidadãos mais atentos com o seu contexto social, os dando a possibilidade de uma formação social mais humana e integrada com seus valores

morais, fazendo com que esses escritores pudessem manifestar pelo discurso poético, tudo aquilo que incomodava o seu interior.

Aqui se encontra mais alguns registros do desenrolar do bate-papo da terceira edição do projeto *O poeta vai à escola*, realizado na Escola Municipal Dom Avelar em 2018.

Figura 4 – “Desenrolar do bate-papo com os alunos dos 7^{os} anos vespertino”



Figura 4 – “Poetisa e Poeta em ação em mais uma edição do projeto”



A prática do ensino do texto poético em sala de aula como ação comunicativa das experiências, ratifica não só um processo de leitura integradora e significativa como também a visibilidade de histórias e escritas escamoteadas pela sociedade, como a poesia

negra, feminina e nordestina. Daí impele-se os possíveis diálogos que podem ser realizados a partir de uma literatura local com as experiências de outros povos que dividiram as agruras históricas da colonização. Por exemplo, é vigorosa a presença de poemas cordelistas no interior de Alagoas, que podem ser recuperados na sala de aula em diálogo com a oralidade de poemas africanos, como os inseridos no livro *Karingana ua Karingana* (1974) do escritor moçambicano José Craveirinha. Nesse seguimento, pode-se pensar a oralidade como marca de identidade a partir da leitura dos poemas e do contato com os autores locais, continuando a reflexão ao mostrar textos de autores outros africanos e da literatura brasileira.

O projeto *O poeta vai à escola* permite considerar a pertinência do corpo e da voz na criação poética como ato de inscrição de uma subjetividade negra e miscigenada, para não perder de vista o grupo que em sua maioria compõe a Escola Pública, e que, frequentemente, é marginalizado pelo discurso cultural hegemônico.

Conclusão

Dentro de todo o estudo realizado, percebeu-se que a partir do Projeto *O poeta vai à escola*, que oportuniza os artistas da cidade de Teotônio Vilela – AL de poderem dialogar com a comunidade discente da cidade, promovendo assim um intercâmbio cultural com a sua própria cultura, que dentro da premissa analisada por meio dos relatos de experiência dos autores em suas palestras na Escola Municipal Dom Avelar Brandão Vilela, do município acima citado, gerou uma incorporação mais ativa para as premissas da

arte (mas precisamente a literatura) na realidade nesses meninos e meninas, o que dentro das observações do idealizador do projeto, professor Marlon Silva, interferiu também na realidade estudantil desses discentes, entendendo que por meio de seus desdobramentos históricos, a arte/literatura possui a funcionalidade de produzir sentidos para com as coisas latentes do mundo, apontando sempre assim como explica PERRONE-MOÍSES (1990) para o que está incompleto em nós, pois na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são faltantes, ou como deveriam ser completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Com isso conclui-se que essas atividades didáticas desenvolvidas pelo projeto *O poeta vai à escola*, aproximam significativamente a leitura do texto literário e a comunidade discente, haja vista que “nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação”. (CANDIDO, 2004, p.175). Que produz no discente dentro dos desdobramentos desse projeto, um interesse profícuo em conhecer mais sobre a literatura produzida em sua cultura e em outros lugares que partilham de experiências análogas, o que posteriormente o fará compreender a sua própria humanidade e tudo aquilo que circunda os direitos universais pelos quais ele detém enquanto cidadão.

Referências

AZAMBUJA, Jorcelina; SOUZA, Maria Letícia de. **O estudo de texto como técnica de ensino**. In: VEIGA, Ilma P. Alencastro. (org). *Técnicas de ensino: por que não?* Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998, p.49-65.

- BARBOSA, Alice; VERÇOSA, Felipe; CARDOSO, Mateus. **diVERsos**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.
- BOHN, Hilário I. “Maneiras inovadoras de ensinar e aprender A necessidade de des(re)construção de conceitos”. **O professor de línguas estrangeiras: construindo a profissão**. Pelotas: Educat, 2001.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRITO, A. R. F. “Poesia lírica em sala de aula: uma leitura crítica de as cigarras e módulo de verão”. In: IX Seminário nacional sobre ensino de língua materna e estrangeira e de literatura. **Poesia lírica: pesquisa e ensino**. Campina Grande: EDUFCG, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O Direito à Literatura**. In: Vários escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CORACINI, Maria José. **Identidade & discurso: (des)construindo subjetividades**. Campinas: Editora da UNICAMP; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003.
- EVARISTO. C. “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.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez Editora, 1990.
- NORONHA, Diana Maria. “**Escola e Literatura: O Real e O Possível**”. In: ZILBERMAN, Regina (org). **Ensino de Literatura no Segundo Grau**. Campinas, Cadernos da ALB, s.d., p.19.
- MORAES, Isabella Lígia. **A literatura e seu poder de resgate da totalidade humana**. In: Darandina revisteletrônica. Vol. 3 – Número 1. Rio de Janeiro: UFJE, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Luiz Felipe Verçosa da. “A poesia como instrumento de substantivação e resistência do eu: uma análise do livro diVERsos”. **Anais do I Congresso Nacional de Estudos Lispectorianos**. João Pessoa – PB: Editora da UFPB, 2018.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana**. Ijuí: Editora Unijuí, 2005, 256p.

A CONDESSA NEGRA DE BENJAMIN GASTINEAU: UM DON JUAN AFRICANO COMO MODELO DE HERÓI EM CASTRO ALVES COMO ESTUDANTE ACADÊMICO DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Prof. Dr. Marcos Vinícius Fernandes (IFRN/SC)¹

Profa. Dra. Karina Chianca (UFPB/UFRN-PPGeL)²

Introdução

O nome de Benjamin Gastineau permaneceu por muitos anos longe dos debates literários sobre os grandes autores franceses. Jornalista e militante, o escritor francês nascido no primeiro quartel do século XIX aderiu cedo à causa socialista de Proudhon em voga entre os meios intelectuais à época do regime bonapartista em França. As sanções e perseguições políticas por seu posicionamento ideológico nas folhas dos jornais parisienses lhe renderam a deportação para a



1 Professor Dr. de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (IFRN-SC). Pesquisa em Literatura Comparada em Língua Francesa e Literatura Brasileira. E-mail: vinnicultura@yahoo.com.br

2 Professora Dra. de Língua e Literatura Francesa (UFPB/UFRN – PPGeL). Pesquisa em Literatura de Expressão Francesa. E-mail: kachianca@yahoo.fr

Argélia, país que lhe inspirou na produção de uma série de novelas motivadas pelos costumes e tradições da cultura árabe local.

Les Femmes et les Mœurs de l'Algérie (As mulheres e os costumes da Argélia), publicada em 1861, sintetiza bem a experiência do autor com o universo muçulmano e a oportunidade de releitura da realidade daquela cultura à luz de sua condição como estrangeiro. O livro de Gastineau que contava com 18 capítulos desenvolvidos em forma de quadros sobre a cultura e a geografia desta região, situada na África Saariana, apresentava como terceira seção a história de um triângulo amoroso, *La Comtesse Noire* (A Condessa Negra).

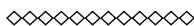
***A Condessa Negra* entre românticos acadêmicos**

No Brasil romântico dos anos de 1860, a novela franco-argelina se viu prestigiada como leitura realizada pelos jovens acadêmicos das províncias do norte do país. Narrativa modelada à feição do mito de Don Juan, *A Condessa Negra* serviu de estímulo, conjuntamente à leitura do paulista Álvares de Azevedo, ao exercício do gênero fantástico, modalidade já cultuada pelo maranhense Marques Rodrigues que havia, uma década antes, traduzido o *Don Juan*, conto fantástico de Hoffmann. Tendo cursado Direito na Faculdade do Recife, Marques Rodrigues já era uma referência à geração de 1860 na divulgação da literatura de cunho fantástico,

em especial, pelas traduções empreendidas aos contos do escritor prussiano Ernest Theodor Amadeus Hoffmann³.

A recente tese de Antônia Pereira de Souza, *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão oitocentista*, defendida em 2017 em João Pessoa, nos auxiliou a chegar à obra do escritor francoargelino. A estudiosa faz em seu trabalho um levantamento das obras que corriam na imprensa maranhense em meados do século XIX e aponta uma coleção de leituras literárias a baixo custo intitulada *Bibliotheca Litteraria*, trazendo o nome do autor de *A Condessa Negra* e o de Paulo Parfait, com o conto *Os três presentes do diabo*. A seleta, porém, jamais foi achada. A pesquisadora também não conseguiu identificá-la nos jornais não digitalizados a que teve acesso no Maranhão. Esgotadas nossas buscas pela Hemeroteca Digital, dando esse nome como entrada, descobrindo, tão somente, avisos noticiosos de sua venda na imprensa maranhense e cearense, recorreremos a outras plataformas.

Por fim, encontrámo-la em um jornal da Hemeroteca Digital do Uruguai, *A Patria*. Tratava-se de um jornal promovido por brasileiros residentes naquele país. A publicação era de 1883, e trazia três dos quatro contos presentes no quarto volume da série *Bibliotheca Litteraria: Os três presentes do diabo*, de Paulo Parfait; *Cinábrio*, de Hoffmann; e *A Condessa Negra*, de Benjamin



3 O escritor maranhense não foi um nome indiferente aos estudantes da geração seguinte à sua, a de 1860 no Recife. Os seus contos traduzidos para *O Cidadão*, periódico para o qual Hoffmann foi vertido, certamente estariam depositados nas estantes do Gabinete Português de Leitura, instituição portuguesa fundada em 1850 que contava com vários sócios lusitanos e abria as portas aos estudantes da capital pernambucana. Aquela casa detinha a coleção permanente do referido periódico de vida efêmera (1854-1855), no qual estampavam-se os trabalhos de Marques Rodrigues, escritor que, conforme Machado (2001), tornou-se notável como autor de *O livro do povo*, o “maior best-seller do estado (Maranhão) e do país” (Ibid. p. 82).

Gastineau. O quarto que não conseguimos localizar no jornal é *O leproso da cidade d'Aoeste*, obra de Xavier Maistre, hoje facilmente encontrada em plataforma digital. A referência a Hoffmann, por si só, dá a toada desta série, cujos contos são marcados por uma atmosfera sombria, repleta de mistérios, fantasias e assassinatos. Ela confirma o pressuposto de que nossos românticos não ficaram alheios ao exercício do gênero no país, atingindo escritores muitas vezes esquecidos pela crítica literária no tocante a esta vertente, como o poeta baiano Castro Alves.

Nos anúncios publicitários disponíveis pela Hemeroteca Digital, encontramos hoje facilmente a informação a respeito da coleção *Bibliotheca Litteraria*, que conheceu 7 volumes, como mostrou a pesquisa de Pereira de Souza, chegando também a ser notificada nas províncias de Ceará e de Pernambuco. A ampliação do alcance destes volumes da seleta literária, como resultado de nossas pesquisas digitais à plataforma da Biblioteca Nacional Brasileira e Uruguaia, aponta uma particularidade que acrescenta uma observação à tese mencionada: a demanda de leitura e prática de um tipo de gênero fantástico nas províncias do norte do Brasil, como alternativa ao modelo consagrado pela *Noite na Taverna*, de Azevedo, cujo sucesso literário estrondoso se repetiu anos depois da morte do escritor paulista.

Dos escritores do Romantismo brasileiro que detiveram interesse sobre o mito de Don Juan, salvo o nome do próprio Álvares de Azevedo, Castro Alves é talvez o que exceda em importância àqueles que o antecederam. Aliás, comumente, se atribui ao escritor de *Noite na Taverna* o maior e, por vezes, único influxo do mito literário de Don Juan nos escritos do poeta baiano. A constatação de uma obra como a de Benjamin Gastineau com

a Condessa Negra, orbitando o círculo de leituras dos estudantes acadêmicos no Maranhão, e agora, no Recife e no Ceará, joga luz em como autores, a exemplo de Castro Alves, se serviram de obras à margem do cânone literário oficial para a confecção de seus escritos artísticos.

Um Don Juan africano na esteira do culto do gênero fantástico

A *Condessa Negra* é uma obra cujo enredo apresenta um modelo de Don Juan, Jorge Kerouard, versão argelina do célebre sedutor que Benjamin Gastineau dava ao público francês de seu tempo, sem esquecer a atmosfera sombria dos quadros misteriosos que dão o fundo às cenas dos crimes e dos amores adúlteros da protagonista com seu amante sedutor.

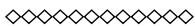
Na novela francoargelina, Jorge é um sedutor nato cuja fama corre solta pelas planícies do Argel. Seu perfil de inveterado conquistador se junta ao orgulho e altivez estereotipados pela cultura árabe que fazem com que ele perca um posto militar ao não se dobrar à cobrança de seu superior em devolver a esposa raptada por seus ardis: “nunca abandonaria uma mulher à cólera de um marido ultrajado” (A Pátria 22 mai 1883, p. 1). Por essa razão, o sedutor se recolhe à região de Guelma, situada no nordeste da Argélia, onde lá viverá outra experiência amorosa, desta feita, com a esposa do Conde de Lucenais, a condessa negra:

Jorge Kerouard era um perfeito *Don Juan*: belo, bem feito, de fisionomia franca, olhos vivos e cheios de afoiteza, ele encantava à primeira vista: e se ajuntarmos a estas belezas físicas um espírito ilustrado, uma imensa distinção de maneiras, compreender-se-á

que Jorge Kerouard era feliz nas cidades de Argel, onde o coração e a imaginação, tão próximos do sol, com facilidade se inflamam e entusiasmam. (Ibid.)

Essa narrativa, como já dissemos, embora jamais estudada entre os críticos que se ocuparam do mito, não era estranha ao universo das leituras literárias entre os acadêmicos das províncias do norte do país, posto que se encontram anunciadas na publicidade dos periódicos do Maranhão, do Ceará e de Pernambuco, como já dito. A revelação da leitura dos contos e novelas integradas à *Bibliotheca Litteraria* por escritores situados no Norte, como Castro Alves,⁴ pode ser identificada por alguns rastros deixados nos trabalhos deste último autor. Em “Crônica Jornalística”, texto fantástico do escritor baiano escrito para um jornal da mocidade acadêmica do Recife em 1864, *O Futuro*, a remissão ao nome do escritor Paulo Parfait e de *Pecopin* – conto hugoano integrado àquela seleta da *Bibliotheca Litteraria* – este ocupando o quinto volume, aquele o segundo, desta série literária, evidenciam o contato com as literaturas marginais ao cânone e denunciam a prática desconhecida de escrita do fantástico ancorada naquelas leituras dos volumes.

Em “Pesadelo”, poema-conto macabro de 1863, Castro Alves explora o mundo soturno e inquietante do gênero gótico. Estudiosos do autor, como Haddad (1953) e Ferreira (1947), veem, porém, uma ligação do tema com motivos de caráter biográfico que atingiram sensivelmente à índole do poeta. Outro seria,



4 A menção ao “Norte”, nominalmente assim registrado à extensão territorial das províncias situadas mais ao norte do país, a exemplo de Bahia e Pernambuco, em relação às províncias do sul segue a uma classificação usual dispendida pelo noticiário da imprensa periódica oitocentista sem, portanto, a compreensão oficial moderna da cartografia brasileira.

contudo, o motivo da inspiração àquele trabalho. Os temas do triângulo amoroso, das emboscadas noturnas, do assassinato por crimes de honra, estão presentes na novela de Benjamin Gastineau, relativizando as leituras biográficas que viram em “Pesadelo” uma extensão ficcional dos crimes passionais que agitaram o tumultuado passado dos familiares do poeta, como assinalam seus primeiros críticos Haddad (1953) e Ferreira (1947). As representações do mito em Castro Alves são muito bem definidas na linha do tempo, carecendo apenas de uma pesquisa mais atenta aos domínios de leitura do escritor.

A *Condessa Negra* é também uma intriga pontuada de mistérios cujo desenlace final deixa entrever os paralelos temáticos também com “Pesadelo”. No final do conto, Jorge Kerouard, hospedado juntamente à condessa em uma herdade familiar ao Conde de Lucenais, encaminha-se também no breu da noite para estreitar-se à sua amante:

Meia noite souo no relógio da herdade, envolvida em trevas e silêncio. Mas o que havia de engraçado, apesar da calma aparente da herdade, era que ninguém ali dormia, e Jorge menos do que todos. Vítima da emoção a mais violenta, ergueu-se do leito como se tivesse sido movido por uma mola, e exclamou: - A paixão me asfixia neste celeiro! Ela vive ali, há alguns passos de mim; parece que lhe ouço a doce respiração; e deixaria eu escapar esta admirável noite de *simoun* que inspira ardores e causa trevas? As negras noites da África me conhecem e me são propícias!

O antigo capitão de caçadores tomou seu longo punhal *kabylo* e saiu do celeiro. O terreno da herdade estava mergulhado numa escuridão profunda; o céu estava negro e somente no fundo do horizonte um clarão

vermelho ensanguentava a nuvem. O ar rarefeito escaldava os pulmões, e respirava-se vapores; era uma terrível noite de *sirocco*. Os bois afiguraram-se a Jorge massas confusas, mais difíceis de romper que um exército inimigo. (A Pátria – 31 mai 1883, p. 1)

Também o tema dos assaltos e raptos noturnos aos aposentos das amantes está bem vívido na narrativa de Gastineau, retocados pelo pitoresco do orientalismo árabe como se vê na alusão aos ventos quentes do norte da África, o simun e o siroco. Em *A Condessa Negra*, ao atravessar o pátio onde dormem os bois da herdade, Jorge é surpreendido pelo conde de Lucenais com um sabre em riste que, investindo a carga de chumbo na direção do rival, desperta a fúria árabe deste último.

Tomado pelo desejo de vingança ao atentado à sua vida, o Don Juan africano corre ao encalço do oponente, descuidado dos animais perigosos que repousam ali. A confusão desperta os bois e o sedutor é alvejado pelos chifres dos animais, morrendo pouco depois. A condessa recebe, depois, duvidosa, a confissão do moribundo amante de que tudo havia sido produto da maquinação do marido, a qual o conde de Lucenais negaria expressamente mais tarde à esposa. A novela se fecha, porém, com a dúvida da amante sobre o evento misterioso, separada do marido, mas carregando consigo o luto pela morte do sedutor, vitimado por razões misteriosas e sinistras.

Como em Gastineau não há em Castro Alves o sentido do insólito, que aparece em escritores ultrarromânticos de seu tempo e nas sequências narrativas românticas do mito de Don Juan em europeus como Hoffmann, Mérimée, Balzac e Gautier, autores que se notabilizaram pela abordagem do *donjuanismo* em suas obras.

Estão presentes nos dois primeiros o ambiente noturno, o amor triangular, os crimes de honra, a vingança. A respeito da presença literária do mito de Don Juan por via de Gastineau, Castro Alves ainda deixa transparecer mais um indício reconhecido em uma de suas produções de veio gótico-fantástico, a incompleta peça teatral *Don Juan ou A prole dos saturnos* (1868-1869).

Correspondências entre *A prole dos saturnos* e *A Condessa Negra*

Entre os trabalhos do poeta baiano, esta obra é a que guarda maiores proporções com Gastineau. Com *A prole dos saturnos*, voltam-se os temas da tradição gótica ou, mais rigorosamente, do estranho na literatura. A peça ultrarromântica não faz alusão, em especial, a alguma das versões europeias conhecidas do mito, como se poderia imaginar. Contudo, percebe-se um tributo às narrativas dos contemporâneos e dos clássicos da literatura universal. Duas leituras são, notadamente, muito presentes no processo de recriação artística empreendido pelo escritor. A primeira é modelada por Álvares de Azevedo e tem como referência a *Noite na Taverna* como já foi mais de uma vez aventado pelos críticos do baiano:

Nesta fase Castro Alves voltou mais uma vez ao mundo dos pesadelos alvaresianos, revisitando “Noite na taverna” e desta obra tomando empréstimos pol-pudos que se denunciam no drama “Don Juan ou a prole de Saturno”. Esse drama, bem sobrecarregado das tintas asfixiantes e cinzentas do Romantismo à Hoffmann e Álvares de Azevedo (o de “Noite na taverna”, “O Conde Lopo” e “Macário”), ficou incompleto. (ROCHA, 1982, p. 21).

Rocha (1982), ao considerar o modelo de inspiração de *A prole dos saturnos*, não hesita em assinar as leituras bebidas em Álvares de Azevedo em, aliás, mais de um de seus livros como faz crer o crítico. Essa identidade já havia sido feita muito tempo antes e é creditada ao trabalho de recolha das fontes de leitura literária realizada por Castro Alves como nos informa Jamil Almansur Haddad em *Álvares de Azevedo e Castro Alves* (1952):

Livro típico desse momento e dessa mentalidade é *A Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, que foi início de uma tradição no Romantismo brasileiro, de horror e sangue e demência. Roçou também a Castro Alves o espírito que ele encerra. “Don Juan ou a Prole dos Saturnos” é um filho legítimo dos contos-poemas transtornadores do poeta paulistano. (HADDAD, 1952, p. 32-33)

Haddad, aprofundando o estudo comparado entre os dois escritores, delimita ainda dois entre cinco dos contos alucinantes de *Noite na Taverna* que impulsionaram a escrita do drama de Castro Alves: “Solfieri” e “Claudius Hermann”, imbricados à associação do binômio amor e morte e dos estratagemas de ingestão de narcóticos aplicados pelos sedutores a suas vítimas. Os novos estudos críticos no poeta replicam as informações do autor de *Revisão* ao reconhecer que “há fortes ecos de, pelo menos, duas narrativas de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, ‘Solfieri’ e ‘Claudius Hermann’” (MAURO, 2014, p. 110), mas propõe, ao mesmo tempo, enxergar outras possibilidade de diálogo textual: “Este drama remete, de certa forma, à peça *Romeu e Julieta*, tanto pela presença do narcótico, quanto pelo uso que se faz dele: com o intuito de apartar os amantes da sociedade” (Ibid, p. 109).

Apresentando entraves históricos de definição do texto, *A prole dos saturnos*, pela natureza fragmentária, carrega problemas de uma compreensão globalizante, dificultando o paralelo com os mitos literários de Don Juan que nele pudessem incidir. Contudo, é possível, daquilo que restou, estabelecer algumas relações de leitura. De Gastineau ficou o tema do amor triangular vivido entre A condessa de Lucenais, o conde e Jorge Kerouard. Na peça de Castro Alves, Fábio, também conde, é traído pela Condessa Ema que, assim como no *Don Juan africano* do francês, foge para gozar longe o seu idílio amoroso com Marcus, o amante. Os panos de fundo, apesar de distintos, trazem correspondências nítidas. Em Castro Alves, prevalece o gótico de Azevedo e a atmosfera noturna da peça shakespeariana *Romeu e Julieta*, mas o cenário noturno também reveste os quadros da novela-conto de Gastineau, sobretudo nos lances finais da narrativa quando Jorge é forçado a se hospedar em uma herdade em razão da escuridão da noite no deserto.

Em *A prole dos saturnos*, o discurso do personagem sedutor Marcus é menos visceral, porém, mais elevado, até porque motivado pela correspondência amorosa que o herói desse drama encontra com a amante Ema. A postura cínica deste sedutor não fica bem determinada, uma vez que não conhecemos os desdobramentos da peça incompleta. Deduzimos tão somente a conduta perversa da personagem por um *inscript* que sobreviveu do espólio do autor baiano e que anunciava o triângulo amoroso na peça.

A peça ultrarromântica de Castro Alves é dividida em três partes e conta a história do médico Marcus e os amores proibidos com Ema, esposa do conde Fábio. Amigo e médico da casa do conde Fábio, Marcus é o protótipo de Don Juan que usa do estratagema da

narcotização da esposa do rival para roubar-lhe a posse do que foi outorgado àquele pelo matrimônio. Marcus representa juntamente a Ema o casal libertador das amarras sociais que colocam os ideais e as paixões acima das convenções sociais. Em nome do amor, Ema promete abdicar da coroa de esposa e da condição de mãe para viver a aventura amorosa.

Com o auxílio do coveiro Paulo, o sedutor descerra a tumba de Ema, onde esta se achava sob o efeito da poção soporífera. Os dois amantes, a sós, preparam a fuga, quando são surpreendidos pela chegada do esposo enganado e seu filho Romeu. A cena não parece casual e nos dá uma orientação possível para entender os desdobramentos de seu desfecho perdido:

FÁBIO (*sentado à beira da sepultura*) – Filho! Vês esta cova?... Aqui dorme um anjo... Uma santa. Uma mulher cheia de virtudes e generosidade... Ouve... Romeu... Um homem de bem cora mais quando lhe dizem que sua mulher é uma perdida, do que se lhe chama ladrão... O último insulto, que se pode fazer a um homem, é ferir sua mãe... Felizes os que podem, como nós, dizer com orgulho: aqui está uma santa... aqui está uma mulher sem mancha...

A CONDESSA (*a* MARCUS) – Oh! Aquela boa-fé mata-me... Eu não posso suportar a hipocrisia... eu quero desiludir aquele homem... devo dizer-lhe toda a verdade... (ALVES, 1997, p. 732)

É nítido como Castro Alves explora essa cena patética. Apesar do espírito libertário dos personagens e o ímpeto de dar asas à paixão amorosa, é procedente refletir sobre a condição do escritor como dramaturgo, tendo na mira o público da peça. Ao se ler *A prole dos saturnos* tem-se a impressão de que o poeta faz

tão somente replicar as imagens, motivos e argumento presentes numa tradição de escritores ultrarromânticos. O estudo de Haddad (1952) que jogou luz sobre muitos problemas sobre as fontes que motivaram esse drama castroalvino pode obscurecer e fechar a leitura sob essa mesma interpretação. É de se considerar que a publicidade das obras do escritor, pouco depois de sua morte, não traz na estampa essa classificação, mas frisa a natureza de *drama romântico*. Essa informação que aparenta de somenos importância não parece tão dispensável se considerarmos a maneira como se dão os capítulos de Castro Alves e os eventos que nele ocorrem. A menção ao cemitério para os seus críticos, como Haddad (1952), revela todo um espaço potencial à perversão das potências do inconsciente impulsionadas pela noite e pelos ambientes tétricos:

De início, temos nêle uma descrição de cenário que recorda plenamente as bacanais da Sociedade Epicuréia. Descreve Castro Alves: “A cena representa uma grande sala forrada de veludo preto. No centro, sobre um estrado também preto acha-se o caixão da Condessa Emma. Ardem círios em torno”. A primeira parte denomina-se feralmente: “A vida na morte”. A segunda, é “A Morte na Vida”, igualmente letal. Entra logo em ação uma personagem visceralmente tirada de Álvares de Azevedo: Macário. [...] O segundo continua numa atmosfera apavorante “É noite. No primeiro plano central um mausoléu com a inscrição do nome da Condessa. À direita um mausoléu com uma cruz. No fundo mais túmulos.” (HADDAD, 1952, p. 32-33)

O crítico de Castro Alves interpreta os quadros que compõem o referido drama por uma imagem construída sob a impressão dos desregramentos de sociedades secretas e maçônicas. É o

mesmo procedimento dado à interpretação do poema “Pesadelo”, incorrendo em uma leitura-interpretativa pelo viés do biográfico. Como no poema de 1863, assim como em “Crônica Jornalística”, temos leituras literárias bem definidas que motivaram a inspiração criativa do escritor baiano. Apesar do caráter fragmentário, não é inimaginável admitir uma leitura reconhecível à execução desse último drama.

A própria narrativa nos fornece indícios de onde procurá-las: “Marcus, uma ideia horrível me atravessa agora o espírito... Marcus, teu amor seria apenas um capricho? És tu D. Juan?... ou és Romeu?...” (ALVES, 1997, p. 724). Apesar do título ostensivo e remissivo ao sedutor espanhol era preciso ao poeta um domínio seguro sobre narrativas literárias que tocassem o repisado tema de Don Juan. O gênero dramático em prosa, porém, teve sua expressão maior em Molière, entretanto, o figurino e o cenário de *A prole dos saturnos*, a ausência de um pagem como Sgnarelle, na peça do francês, a inexistência da figura do Comendador (figura central das versões conhecidas do mito no teatro e responsável por encaminhar Don Juan ao abismo infernal), para garantir o eventual sobrenatural final, tornam a apropriação muito distante.

Conclusão

Castro Alves, assim como outros estudantes e leitores do gênero fantástico de seu tempo, configurou os seus textos literários da impressão de leituras que lhes chegaram às mãos, a exemplo das leituras fragmentadas da *Bibliotheca Litteraria*. Seu Don Juan é uma miscelânea de várias outras fontes de leituras, das quais sobressaíram os quadros de Romeu e Julieta traduzido em francês,

o gótico de noite na taverna, mas também os lances dramáticos de Benjamin Gastineau, cuja intriga amorosa do par Jorge e a Condessa de Lucenais poderiam nos fazer imaginar um desfecho infeliz à obra de *A prole dos saturnos* do escritor baiano que ficou extraviada, e portanto, sem um epílogo sobre o qual pudéssemos aperfeiçoar melhores esclarecimentos.

Referências

A PATRIA. Montevideo: 1880-1888.

ALVES, Castro. **Obra Completa**. Edição comemorativa do sequiscentenário. Organização, fixação de texto e Notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

FERREIRA, Hermelino Lopes Rodrigues. **Castro Alves**. v. 1. Rio de Janeiro: Pogentti, 1947.

FERREIRA, Hermelino Lopes Rodrigues. **Castro Alves**. v. 2. Rio de Janeiro: Pogentti, 1947.

FERREIRA, Hermelino Lopes Rodrigues. **Castro Alves**. v. 3. Rio de Janeiro: Pogentti, 1947.

HADDAD, Jamil Almansur. **Revisão de Castro Alves: O problema das Influências Literárias**. São Paulo: Editora Saraiva, 1953.

HADDAD, Jamil Almansur. **Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAURO, Tereza Cristina. **Entre a descrença e a sedução: Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves**. 2014. 216f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências e Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROCHA, Hildon. **Álvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SOUZA, Antônio Pereira de. **A prosa de ficção nos jornais do Maranhão oitocentista**. 2017. Tese (Tese em Literatura Brasileira). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

O CIDADÃO. Pernambuco: 1854-1855.

FORMAÇÃO DE PROFESSORES, IDENTIDADE E A PRODUÇÃO DE LIVROS ARTESANAIS: UMA EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DE GRADUAÇÃO

Profa. Dra. Maria Aparecida de Matos (UFT)¹

Profa. Dra. Giane Maria da Silva (UFT)²

Palavras iniciais

Neste texto, objetivamos apresentar um relato de experiência sobre um trabalho que teve início a partir da parceria entre as autoras, iniciada no ano de 2018, em função das atividades desenvolvidas no ambiente da “Brinquedoteca”, espaço idealizado pela professora Maria Aparecida de Matos, no âmbito do curso de Licenciatura em Pedagogia, da Universidade Federal do Tocantins, campus de Arraias. Ministrante da disciplina “Literatura Infante-Juvenil”, esta professora promove aulas para a construção de brinquedos, fantoches, livros de pano e outros materiais que fazem parte do acervo da “Brinquedoteca”.



1 gaiacu@yahoo.com.br

2 gjane.silva@uft.edu.br

O ambiente da “Brinquedoteca” é destinado aos alunos do curso de Pedagogia, e também de outros cursos ofertados no campus, como *Matemática, Educação do Campo: Artes Visuais e Música*, bem como *Turismo Patrimonial e Socioambiental*, e proporciona o desenvolvimento de estudos e projetos sobre as temáticas do jogo, do brinquedo e da brincadeira, no âmbito da prática pedagógica com crianças e adolescentes. A “Brinquedoteca”, de acordo com o Regimento, pretende ser ainda “um espaço de articulação entre a Universidade e a escola pública para o atendimento aos alunos da educação básica”.

A partir da articulação do trabalho entre as disciplinas “Literatura Infanto-Juvenil” e “Estágio da Educação Infantil: creche e pré-escola”, oportunizou-se aos alunos de graduação em Pedagogia a discussão e a produção de materiais que pudessem ser utilizados por eles durante o período de regência em turmas de Educação Infantil. Sendo assim, os alunos foram recebidos na “Brinquedoteca” para que, com a ajuda das professoras das duas disciplinas mencionadas, selecionassem e utilizassem em seus Planos de Aula os materiais mais adequados para a faixa etária com a qual estavam trabalhando naquele dado momento, ou seja, crianças de 0 a 5 anos de idade.

Durante o processo de escolha dos materiais, os livros de pano revelaram-se como materiais mais procurados pelos alunos de Estágio Supervisionado, tendo em vista o grande interesse que eles despertavam nas crianças e também nos professores das turmas das escolas campo de estágio.

Livros de pano artesanais: um pouco da história de produção

O processo de produção dos livros de panos dá-se a partir da apresentação de algumas obras literárias para os alunos de graduação em Pedagogia. Durante as aulas, elas são lidas e discutidas em sala de aula e, posteriormente, são realizadas oficinas para a reprodução de novos livros utilizando-se de tecidos, cola, tinta, linhas, agulhas, dentre outros materiais. Os livros são então costurados, bordados e é feita a transcrição do texto escrito - quando ele existe no original. Em caso de livro de imagens, os alunos reproduzem as ilustrações.

A inspiração para as construções e adaptações de obras literárias foram, inicialmente, i) a não existência de livrarias na cidade; ii) a falta de obras literárias que abordassem a temática da inclusão e da diversidade e iii) a necessidade de livros que atraíssem o público infanto-juvenil, com vistas a formar futuros leitores nas escolas públicas de Arraias-TO.

Após visita a várias escolas de Educação Infantil e dos anos iniciais do Ensino Fundamental (escolas nos municípios do sudeste do Tocantins, em comunidades isoladas e em comunidades remanescentes de quilombo), constatamos a pouca (ou quase nenhuma) circulação de impressos nesses locais, especialmente obras que traziam personagens negras. Nas escolas visitadas, foram localizadas apenas uma ou duas obras literárias que traziam a figura do negro, como as produzidas por Monteiro Lobato. Diante desse contexto, percebemos que a construção e a adaptação de livros infanto-juvenis solucionaria a demanda, naquele momento, e

promoveria nas escolas uma discussão sobre temas como identidade cultural, cultura africana e afro-brasileira.

Essas adaptações e construções de livros foram então realizadas durante ao longo de alguns semestres, entre os anos de 2013 e 2015. A construção do primeiro livro foi a partir de uma história que um idoso de uma das comunidades quilombolas contou aos alunos, outras histórias foram criadas pelos próprios estudantes e o que todas tinham em comum era o fato de trazer para discussão o tema e a realidade da comunidade negra. Houve ainda o caso de alguns discentes que optaram por adaptações de obras literárias de países africanos que haviam sido disponibilizados para leitura durante as disciplinas; esses alunos mantiveram os textos e os nomes dos autores e somente as ilustrações e o tamanho dos livros foram modificados, a fim de adequá-los aos interesses da turma.

As oficinas afro-literárias, como eram chamados esses momentos de produção, foram realizadas com vários recursos disponíveis, criatividade e capacidade de produção artística de cada grupo de alunos. As adaptações das ilustrações das obras originais vão desde o desenho até outras formas de expressão artística, como dobraduras, recortes e colagens, construção de personagens a partir de Tangrams e de fantoches. Nesse trabalho, utilizamos os mais diversos materiais, como sementes, folhas das árvores do sertão tocantinense, dentre outros disponíveis. A capacidade criativa era bastante incentivada nos grupos.

Nas diferentes produções, foram feitas releituras das imagens, pois pretendíamos nos manter fieis aos textos originais. Esses usos de materiais diversos auxiliaram no processo de mediação da leitura das obras e na veiculação delas nos espaços educacionais da cidade de Arraias-TO e de seu entorno. Essa forma de conduzir

os trabalhos nos auxiliava no processo de repensar a construção identitária dos alunos que tinham acesso aos livros artesanais, pois sabemos que as identidades sociais são construídas via discursos e a leitura, o diálogo com o texto, são muito importantes nesse contexto.

Algumas reflexões suscitadas a partir da produção dos livros

Entende-se que, no conjunto, uma série de atividades cognitivas são realizadas durante a leitura de uma obra literária no universo infanto-juvenil, já que é uma atividade que envolve elaborações semânticas, pragmáticas, lógicas e culturais. Elas dependem de uma série de fatores linguísticos e extralinguísticos, bem mais complexos do que uma simples “decifração literal” que ocorre nas primeiras etapas do processo de construção da escrita e da leitura da criança e/ou do adolescente.

Assim, apresentamos aos alunos uma fundamentação teórica e metodológica e nos propomos a desconstruir o *ethos* colonialista europeu perpetuado em algumas aulas de Literatura Infanto-juvenil nas universidades brasileiras, em especial no Tocantins, onde a lei 10.639\2003 ainda não foi implementada de forma efetiva. Propomos erigir uma cosmogonia brasileira sob o olhar teórico das abordagens culturais pensada em Homi Bhabha (1994), Stuart Hall (2006), dentre outros que problematizam o conceito de identidade fora do eurocentrismo até então proposto. Esses autores afirmam-na como algo em constante (re)construção e mostram ser possível rever a questão do belo e do saber literário estabelecido pelo cânone científico ocidental.

Bhabha (1994) e Hall (2006), ponderam que é através da representação que novas identidades são constantemente reivindicadas. Femi Ojo-Ade, escritor nigeriano, nos informa que discutir literatura e negritude é discutir linguagem. Assim, “a atividade criativa é um dos processos da cultura, ou comunidades culturais. Uma vez que concordamos que os negros têm uma cultura, não há como contestar que a literatura é parte dessa condição” (OJO-ADE, 2006, p.33). O autor aponta ainda a literatura como arte que dá continuidade à atividade social da qual a linguagem, pela sua própria existência, é criação e criador.

Nesse contexto lúdico, apostamos na linguagem concebida de maneira diferente a cada momento social e histórico, partindo do ponto de vista da população atendida que, em sua maioria, está em formação e na dinâmicas das relações que se estabelecem entre aprendizes, professores e obras.

Destaca-se que a atividade de produção dos livros artesanais parte de uma metodologia lúdico-vivencial, que tem na ludo-educação uma tendência e ocorre a partir de momentos lúdicos como forma de planejamento das atividades escolares que visam motivar os alunos na construção do conhecimento. A partir desse olhar, a linguagem literária é pensada no conjunto de “teorias contemporâneas” tendo como princípios as ideias defendidas por Vygotsky, Wallon e Bakhtin no viés sociointeracionista.

A ideia do livro artesanal é também abordar temas que crianças e adolescentes sempre questionam e que possam impulsionar sua autoestima. “*Bad hair does not exist! Pelo malo no existe!*” (2015), de Sulma Arzu-Brown, trata de afirmar que cabelo ruim não existe; o livro é uma potente ferramenta de capacitação para crianças e pré-adolescentes afrodescendentes. Podemos, a partir

dessa obra, trabalhar para aumentar a autoconfiança dos sujeitos de que meninos e meninas são bonitos, inteligentes, experientes, espirituosos e têm cabelos extraordinários. Em cada ilustração há uma definição e uma descrição de diferentes tipos de cabelos para que afrodescendentes não se identifiquem como pessoas com cabelo ruim.

O livro “O aniversário de Aziza” (2004), de Maria Rita Py Dutra, fala sobre a realidade de meninas brasileiras, desmistifica alguns estereótipos que muitas crianças criam a partir do momento em que vão para escola, momento em que elas começam a se perguntar por que têm a pele negra.

No caso do livro “O Ovo” (2003), de Ivan e Marcello, terceiro livro da coleção “O Saco” que fez (e ainda faz!) muito sucesso com as crianças, a obra desperta muita curiosidade no público infantil e possibilita o debate, em sala de aula (e até mesmo fora dela) de como nascem os animais e as pessoas.

Partindo desse contexto, queremos destacar que em um momento em que se discute tão intensamente a necessidade de reafirmação de identidades pessoais e também culturais, Hall (2004, p.7), aponta que isso tem acontecido na atualidade pelo fato de que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades [...]”. Para Hall (2004, p.8), identidades culturais são “[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. [...]”. E esse mesmo autor ainda acrescenta:

[...] um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do

século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais [...]. (HALL, 2004, p.9)

Segundo Woodward (2007),

[...] as identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares do mundo contemporâneo – num mundo que se pode chamar de pós-colonial. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. [...]. (WOODWARD, 2007, p.25)

Podemos dizer então que os sujeitos compartilham sua cultura e visão de mundo, que se organizam em grupos e que apresentam valores e interesses muito próximos, ou seja, que se identificam, fazem parte da contemporaneidade. Sendo assim, as possibilidades de identificação entre os sujeitos são infinitas e essas identidades fazem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas.

Para Woodward (2007),

[...] a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posinando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. [...]. (WOODWARD, 2007, p.17),

De acordo com Chartier (1990), a representação possibilita a articulação de três modalidades na relação com o mundo social, a saber:

[...] em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar na mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade [...]. (CHARTIER, 1990, p. 23)

Por fim, vale destacar que estudos recentes apontam a identidade como relacional, tendo em vista o fato de que ela depende diretamente de outra que lhe forneça condições para que possa existir. Nesse sentido, as identidades são marcadas pela diferença e também pelas similaridades entre os sujeitos, essencialmente em oposição e complementação entre o eu e o outro.

A relação dos estagiários com os livros nas escolas de educação infantil

Como mencionado, um dos desdobramentos desse trabalho com a literatura foi a produção de livros artesanais, confeccionados em pano, inspirados nas três obras literárias citadas, partindo do

pressuposto de que o processo de criação constitui-se como etapa importante para o letramento literário.

Os livros produzidos foram posteriormente utilizados pelos alunos de graduação em Pedagogia em turmas/classes da educação infantil, no município de Arraias-TO e região, em atividades vinculadas ao Estágio Supervisionado nessa etapa de ensino.

Salientamos que a disciplina “Estágio na Educação Infantil: creche e pré-escola”, na UFT campus de Arraias, visa propiciar ao aluno conhecimentos referentes à observação do trabalho pedagógico em creches e pré-escolas, compreendendo o estágio como um processo de interação do futuro docente consigo mesmo e com outros docentes, incluindo observação, reflexão e ação. Além de problematizar e compreender as situações que observa e apropriar-se das práticas da pesquisa e dos instrumentos de coleta de dados, o aluno poderá compreender a importância desse tipo de experiência, privilegiando o desenvolvimento de um saber teórico-prático que exija uma postura investigativa e problematizadora da realidade escolar.

Trata-se de uma disciplina que compreende 120 horas, divididas em 70 horas de parte teórica e 50 horas da parte prática. A parte teórica é desenvolvida em sala de aula, a partir da leitura e discussão de textos, conhecimento das bases legais do estágio e reflexões sobre o fazer docente na Educação Infantil. Na parte prática, o aluno permanece na instituição escolhida para a realização do estágio por um período que é dividido em duas etapas: na primeira, ele permanece na escola por 20 horas, com o intuito de observar e refletir sobre o cotidiano escolar; na segunda, que compreende a regência, como o próprio nome indica, o discente

assume o trabalho como professor/a da turma de crianças por 30 horas.

Para o período de regência, os alunos preparam os planos de aula que executarão e esse trabalho é feito de forma conjunta com a professora que os orienta na escola e com a supervisora de estágio na UFT. A seleção dos objetivos de aprendizagem a serem alcançados com as turmas nesse período fica a critério da escola, mas uma das exigências da disciplina é que na rotina da turma de crianças, na agenda cotidiana, seja feita a leitura ou a contação de uma história, a critério de cada estudante. Em função dessa exigência, os alunos são convidados à ir até a “Brinquedoteca” para que possam fazer a seleção das obras que desejam utilizar. Nesse momento, eles contam com a nossa orientação enquanto professoras das duas disciplinas mencionadas anteriormente, para fazerem a seleção de acordo com a faixa etária das crianças e com os interesses pessoais de cada um, discutindo e planejando possíveis modos de exploração dos livros de pano nas turmas.

O trabalho tem produzido muitos efeitos positivos. O primeiro deles, e bastante citado pelos alunos, é a possibilidade de pegarem emprestado o material para suas aulas, sem a preocupação de produzir tudo que irão utilizar e que, em geral, não é disponibilizado pela escola. O segundo, que os alunos têm demonstrado maior interesse em participar das atividades da “Brinquedoteca”, em entender o seu funcionamento e em desenvolver materiais. O terceiro, mas não menos importante, é que os livros de pano têm provocado uma espécie de encantamento nas crianças e nos próprios professores da escola; nas palavras de alguns estudantes, “os olhinhos dos pequenos brilham quando apresentamos aquele livrão colorido”. Alunos relatam ainda que as crianças ficam

“hipnotizadas” pelo material, que ouvem a leitura com muita atenção e que gostam de cheirá-lo e abraçá-lo após a atividade e quando anunciam que no dia seguinte farão a leitura de uma nova história, as crianças questionam se será também com um livro de pano.

Considerações finais

O trabalho realizado em conjunto e as atividades planejadas com os livros de pano têm suscitado novas discussões em sala de aula sobre a importância da leitura de textos literários nas escolas, com objetivos e práticas bem delimitadas pelos professores, visando o desenvolvimento da competência leitora. Leitores esses que interagem com textos, discutem, questionam, recriam, debatem e partilham emoções e sentidos.

Com essa proposta, enfatizamos, portanto, a necessidade dos professores serem leitores de textos literários e que busquem alternativas metodológicas para a formação do leitor. Nesse sentido, esse trabalho pretende evidenciar, portanto, a necessidade de investimento na prática do letramento literário no cotidiano das salas de aula.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Práticas de leitura, impressos, letramentos: uma introdução. In: GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes (orgs.). *Leitura: práticas, impressos, letramentos*. 2. ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

OJO-ADE, Femi. *Negro: raça e cultura*. Tradução de Ieda Machado Ribeiro dos Santos. Salvador: EDUFBA, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

Obras literárias

ARZU-BROWN, Sulma. *Bad hair does not exist! Pelo malo no existe!* Afro-Latin Publishing, 2015.

DUTRA, Maria Rita PY. *O aniversário de Aziza*. Santa Maria: Multipress Editora, 2004.

ZIGG, Ivan; ARAÚJO, Marcello. *O ovo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MITOS AFRO-BRASILEIROS: TRAVESSIAS ANTIRRACISMOS

Profa. Dra. Maria Anória de Jesus
Oliveira (UNEB/Pós-Crítica)¹

Profa. Ma. Reijane M. J. Oliveira (UNEB/Pós-Crítica)²

Considerações Iniciais

Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar.

(CHIMAMANDA ADICHIE)

As literaturas negras/afro-brasileiras e africanas, enquanto conteúdos obrigatórios, são recentes na Educação Básica em nosso país. No entanto, do plano oficial (a Lei 10.639/03)³ para o real, ou seja, o chão da escola, de fato, muito há a ser feito (por todos nós), se quisermos unir forças em prol de outras fontes e frentes de conhecimentos abertos às diferenças⁴.



1 Prof. Titular, docente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/ Pós-Crítica/UNEB. Líder do Grupo de Pesquisa Iraci Gama: Letramentos, Identidades e Formação de Professores/as. Coordenadora da Área: Literatura, Linguagens e Artes da ABPN (Biênios: 2016/2018; 2018/2020), em parceria com outros membros da coord.

2 Membro do Grupo de Pesquisa Iraci Gama: Letramentos, Identidades e Formação de Professores/as.

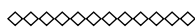
3 Através da qual se alterou a LDB 9.394/96.

4 Veja-se, Homi Bhabha (2005) e Leites (2012).

Diferenças essas que nos reaproximam das tradições africanas recriadas na diáspora. Trata-se, no caso, da mitologia dos orixás destinada às crianças e aos jovens, a rasurar visões racistas que impregnam a sociedade brasileira ainda no século XXI, em um retrocesso sem precedentes nos últimos tempos.

No Brasil dessa conjuntura (século XXI), quando a (extrema) direita ascende ao poder, as “máscaras brancas”⁵ antes dissimuladas pelo mito da democracia racial⁶ se estilhaçam, fazendo emergir um contingente de pessoas adoecidas pelo racismo. Dessa seqüela social, a voz de Cazuzu ecoa e se redimensiona. Afinal, o “Brasil, mostra a sua cara” mais sórdida. Melhor dizendo, suas faces forjadas nas teias do racismo e suas conseqüências nocivas, além das nódoas neofascistas⁷ e, ainda, as tumbas neonazismos se insurgem aos olhos do mundo.

No cenário político atual, marcos históricos conquistados para a sociedade como um todo correm sérios riscos de perecer. Um desses, a Lei Federal 10.639/03 e a conseqüente alteração da LDB 9.394/96, no que tange à inserção de assuntos a respeito da história e a cultura afro-brasileira e africana nos currículos escolares. Fazer valer essa conquista histórica implica mudança de postura diante de uma das conseqüências do racismo: o *espistimicídio*.⁸



5 Utilizamos esse termo em analogia ao livro: *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008).

6 Sobre o “mito da democracia racial”, veja-se: Carlos Moore (2007) e Edward Telles (2003).

7 Para essa afirmação levamos em conta as recentes manifestações públicas de artistas, pessoas anônimas, políticos, entre outros contingentes nas redes sociais. Também, o livro: *Como as democracias morrem*, de Steven Levitsky & Daniel Ziblatt (2018)

8 E, para maiores aprofundamentos, sugerimos a re/leitura da tese de doutorado da filósofa Sueli Carneiro (2005), para entendermos melhor sobre o que, aqui, apenas situamos, por se tratar de uma exposição breve.

Um exemplo de *epistemicídio* pode ser identificado através da exclusão do legado cultural africano e a imposição das perspectivas eurocêntricas, conforme problematizado por Chimamanda Adichie (2009), quando a escritora se refere aos livros que lia na infância e, também, aos que desconhecia no seu país de origem, a Nigéria.

Ao reavaliar tais contextos e o impacto da história única (ou seja, sob o viés eurocêntrico) em sua trajetória, Adichie afirma: “Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem [...] reparar essa dignidade perdida”. No Brasil, sabemos, não foi e não tem sido diferente, como situaremos mais adiante. Logo, corroboramos a assertiva de Adichie e partimos do princípio de que há a necessidade de “reparar” certas visões distorcidas pelo *epistemicídio*.

O sentido de “reparar” tem a ver com a mudança de postura de um modo de se ver e de se conceber o “outro”, sem o reduzir às *ambivalências* dos estereótipos negativos/positivos (BROOKSHAW, 1983; BHABHA, 2005). É nesse aspecto que pensamos a linguagem literária como um “antídoto antirracismo”, à direção do que propõe o escritor Cuti (2010).

Dentre as “muitas histórias” que abrangem o segmento étnico-racial negro, suas cosmovisões, o espaço social de onde emergem, as riquezas, contradições e anseios delimitamos, para a presente reflexão, os mitos afro-brasileiros⁹, por remeterem aos legados culturais africanos recriados na diáspora. Mas, questionamos: 1) o que entendemos por mitos/mitologias afro-brasileiros/as? 2) em qual aspecto os personagens dessas narrativas se distanciam dos demais, levando-se em conta a trajetória da literatura infantil e



9 Que trazem à cena Orixás crianças em distintos papéis.

juvenil brasileira? 3) qual o papel social dessas narrativas em um contexto de não cumprimento da LDB 9.394/96, em se tratando da história e cultura afro-brasileira e africana em nosso país (Lei Federal 10.639/03)?

Para responder as nossas indagações, realizamos a pesquisa bibliográfica a partir de estudiosos/as das áreas em questão (Literatura, História, Filosofia, Crítica Cultural, Educação etc). Em termos de roteiro, partimos de um ponto central: a linguagem literária e a des/construção de pre/conceitos étnico-raciais. Depois, o contraponto: mitos/mitologia dos Orixás, veredas antirracismos. E, as travessias, o mar, os rios, reinos e florestas. E, os objetos de reflexões: as obras literárias: *Omo Obá histórias de princesas*, de Kiusam Oliveira (2009) e ilustração de Josias Marinho; e *Ogum, o Rei de muitas faces e outras histórias de orixás*, de Chaib e Rodrigues (2004), ilustrado por Miadaira.

O ponto: linguagem literária e a des/construção de pre/conceitos étnico-raciais

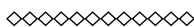
Helôisa Pires Lima (2005, p. 101) afirma que “A Literatura Infanto-juvenil se apresenta como filão de uma linguagem a ser conhecida, pois nela reconhecemos um lugar favorável ao desenvolvimento do conhecimento social e à construção de conceitos [...]”. Dessa constatação, pensemos: 1) a quais pré-conceitos a escritora se refere, especificamente? 2) qual o ponto de vista de outros/as estudiosos/as sobre o assunto? A partir da trajetória histórica da literatura destinada às crianças e aos jovens no Brasil, o que significa “reparar”, rasurar; enfim, ressignificar visões racistas

Diante do racismo estrutural que persiste no Brasil, seu impacto não ficou incólume aos distintos campos do conhecimento, como evidencia Carlos Moore (2007). E na área da literatura, semelhante fato ocorreu, o que constata Cuti (2010) e Conceição Evaristo endossa (2007).

Na literatura infantil/juvenil brasileira identificamos as marcas e máculas do *racismo à brasileira*¹³ em diversas produções, o que não foi contestado em outros estudos, ao contrário, foi constatado e aprofundado. Antes de adentrarmos essa seara, nos respaldamos nas pesquisas de Fúlvia Rosemberg (1985). À direção desses dados, identificamos que os personagens negros foram “associados à feiúra”, à “animalização”, ou ilustrados de forma caricaturada (com traços excessivos, estereotipados), além de exercerem atividades profissionais consideradas desprestigiadas socialmente (OLIVEIRA, 2003; SILVA, 1995).

A favela, nas obras publicadas entre 1979 e 1989, simbolizam espaços de periculosidade. As famílias, desestruturadas e os protagonistas, em maioria, órfãos, são denominados com apelidos depreciativos (OLIVEIRA, 2003). Posteriormente, Paulo Silva e Fulvia Rosemberg (2008), dentre outras estudiosas da área, constataram o predomínio da inferiorização dos personagens negros comparados aos brancos. Daí nossa asserção anterior pela demanda de reparação na área (Lei federal 10.639/03).

Ressignificar, “reparar” e enriquecer o cenário literário atual, a nosso ver, é viável sim, por meio dos personagens enredados na trama, cuja cor da tez se aproxima do segmento étnico-racial preterido na maioria dos livros. Os encontramos, também, na



13 Termo utilizado por Edward Telles para se referir à singularidade do racismo no Brasil, levando-se em conta o mito da democracia racial.

mitologia dos orixás. Mas, em qual aspecto é possível vislumbrar a inovação/reparação e, no caso, a ressignificação, de fato? Vejamos a seguir.

Contraponto: mitos/mitologia dos orixás, antídotos, antirracismos e outras travessias

Para ressignificar, “reparar” visões racistas, a ponto de inovar o cenário literário, as obras apresentam elementos que rompem com certos estereótipos secularmente disseminados acerca da população negra, como observa Jovino (2006, p.188). Nessa perspectiva, na Literatura infantil e juvenil contemporânea, isto é, em algumas obras editadas após a sanção da Lei Federal 10.639/03, identificamos cinco eixos predominantes, dos quais destacamos: o espaço social africano, lideranças negras; [...] as religiões de matrizes africana e os mitos afro-brasileiros (OLIVEIRA, 2010).

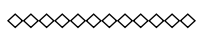
Dos eixos acima destacados nos interessa, prioritariamente, o terceiro por abranger “os mitos” afro-brasileiros que, segundo a pesquisadora Vanda Machado (2006), constituem importante legado cultural da tradição oral africana. Não são seres perfeitos nem idealizados e expressam relações sociais amorosas e conflituosas, na maioria das vezes. Dos embates e dilemas enfrentados, carências, dualidades emocionais/existenciais tendem ao passar por delicados processos de transformação, além de evadirem-se para os oceanos ou para a natureza, alguns. Outros, no entanto, retornam e superam as adversidades enfrentadas.

A mitologia dos orixás (ou mitos afro-brasileiros)¹⁴, diferentemente das obras anteriormente citadas, apresentam, dentre outras situações, a criação do mundo, bem como sua repartição por parte de Olodumaré (Deus supremo) entre seus filhos, os orixás (PRANDI, 2001, p. 24). Do ponto de vista de Prandi (2001, p. 24), destacamos dois aspectos centrais dos mitos afro-brasileiros (tradição dos iorubás), a saber: a) explicação das origens do mundo e das divindades, a exemplo dos Orixás; b) interpretação do presente para predizer o futuro.

Assim, as narrativas vão explicar a relação entre a natureza e a vida; entre os seres humanos e os orixás que constituem as forças da natureza, e que se apresentam com domínio sobre ela. Temos, assim, Yemanjá, com o mar; Yansã, com seus ventos; Ogum, com as matas; Xangô relacionado aos trovões, e assim por diante. Em meio aos seus domínios dos elementos da natureza, cores, características físicas e psicológicas.

Em *Ogum o rei de muitas faces e outras histórias dos Orixás*, contamos com onze histórias. Dentre estas ressaltamos os seguintes aspectos partindo dos títulos: reis, floresta/*Ogum*, Iemanjá/filhos/maternidade, plantas/poder raios/rainha, Obá/deusa. Nem todos os títulos se referem aos protagonistas, especificamente, os quais aparecem, por outro lado, nas narrativas.

Já em *Omo Obá: histórias de princesas* são seis histórias que, segundo a autora, “[...] mostram como estas princesas se tornaram rainhas”. (OLIVEIRA, 2009, p. 07). São elas: 1) *Oiá*; 2) *Oxum*; 3) *Iemanjá*; 4) *Olocum*; 5) *Ajê Xalugá*; e 6) *Oduduá*, correspondendo às seguintes associações a partir dos títulos de



¹⁴ Veja-se, ainda, Beniste (2011) e Ford (1999), Prandi (2001), dentre outros/as autores que citaremos no decorrer desse texto.

cada narrativa: *Oiá/transformação/búfalo*, *Oxum/mistério*; *Iemanjá/poder/criação*; *Olocum/segredo/oceano*; *Ajê Xalugá/brilho intenso*; e *Oduduá/briga*.

Em *Omo Obá*, de Kiusam de Oliveira (2009) e em *Ogum o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, de Chaib e Rodrigues (2000), os personagens centrais, no caso dos orixás a serem enfocados expressam as simbologias da tradição iorubá. (PRANDI, 2001; NAPOLEÃO, 2011), algumas das quais enfocaremos a partir de então.

Ogum, no caso, possui o domínio do ferro; é aquele que abre os caminhos, o senhor das matas. Está relacionado à camaradagem, altivez, conquista, ambição, disciplina, reconhecimento, liderança nata, persistência. Sua morada é nas matas, sendo bastante conhecedor e desbravador, abrindo caminhos nas estradas com sua espada (MAURICIO, 2009). Ogum corresponde a esses traços principais em *Omo-Obá*; é “grande amigo de “Oiá” e quando se encontrarem, “tudo virava uma grande brincadeira e aproveitavam para lutar, cada um com sua ferramenta” (OLIVEIRA, 2009, p. 12).

Ogum também é “[...] amiguinho de Oxum”, por quem [...] nutria um sentimento de bem-querer profundo [...]. (OLIVEIRA, 2009, p. 18). É aquele que desempenha importante função social, na condição de “ferreiro” que fabrica instrumentos destinados à agricultura, garantindo a vida na terra:

O menino Ogum, mesmo criança, trabalhava muito e tinha a responsabilidade de construir objetos de ferro: utensílios e ferramentas agrícolas em geral. Ele era o melhor e nem homens adultos conseguiam fazer o que menino Ogum conseguia (OLIVEIRA, 2009, p. 18)

O **espaço social** em destaque é a “África”, onde o rei Oxóssi morava em seu palácio situado na floresta. Sem idealizações, outro traço do protagonista negro é a rebeldia e a teimosia diante do sistema social que lhe é imposto. Como o Orixá de fogo na ação, é aquele de uma única flecha e, certa. Oxóssi representa a ação, na busca dos objetivos individuais, bem como o fogo no trabalho, para galgar as metas. É, ainda, “[...] curioso, criativo, inventor, acreditava na arte, na técnica e no seu conhecimento de caçador”. (CHAIB e RODRIGUES, 2000, p.17)

Iansã, a senhora dos ventos, semelhante a Xangô, possui também o domínio sobre o fogo. É associada à sensualidade, à garra, à teimosia à força. Tem carisma, é extrovertida e explosiva na manifestação de seus sentimentos, além de ter bom humor. É conhecida como senhora e mãe dos Eguns, é a princesa que “levava sempre em sua mão esquerda seu erukerê, seu certo [...]”, afinal: “Oíá era uma linda princesa menina, muito conhecida pela sua determinação. Gostava muito de usar seu adê, isto é sua coroa de palha da costa enfeitada com búzios.” (OLIVEIRA 2009, p. 11)

A princesa, muito conhecida, “era disputada por vários príncipes e pessoas comuns”. Seus atributos: “a beleza, a graça, a rapidez, a determinação e a genialidade” (OLIVEIRA 2009, p. 11-12). Afinal, complementa a narradora: “Desde criança, Oíá tinha como atributos a beleza, a graça, a rapidez, a determinação e a genialidade. Era de fato uma menina guerreira”.

Oíá possui como um dos símbolos de luta a espada, para nos lembrar de que vai à batalha, à guerra. Projeta a emancipação feminina possuindo, por meio da figura do búfalo, a representação da força, posto que “[...] a menina Oíá tinha conhecimentos que

ninguém possuía: ela podia transformar-se em animais. Dentre eles, o búfalo era o que ela mais gostava.” (OLIVEIRA 2009, p. 09).

Os atributos de força e poder de transformação de Oiá é extensivo a “toda mocinha” e a toda “mulher, que pode utilizá-los “em certos momentos”, se necessário e “explodir para o universo com a mensagem de que fazemos parte de tudo isto”. (OLIVEIRA, 2009, p.15). E, complementa a narradora: “[...] a princesinha Iemanjá tinha poderes especiais: podia criar, de dentro dela, as estrelas, as nuvens e os orixás”. (OLIVEIRA, 2009, p.24).

Assim como as outras protagonistas negras, em Iemanjá são ressaltados aspectos positivos da protagonista: beleza/linda; odor/perfumada; liderança/Rainha; comportamento/determinada, equilibrada, dentre outros destacados em *Omo-Obá*, histórias de princesas.

Ossain é o dono do segredo das folhas, possui como características: a cautela, o controle sobre os sentimentos e as emoções. Costuma ser descrito como reservado, caprichoso, preferindo o isolamento nas matas. É ele, “o grande sacerdote das folhas, grande feiticeiro, que por meio das folhas pode realizar curas e milagres, pode trazer progresso e riqueza. É nas folhas que está a cura para todas as doenças, do corpo ou do espírito” (REIS, 2000, p. 110). É delas que Ossain potencializa a força dos demais, atrai, seduz e realiza seus propósitos. A natureza, nessa perspectiva, é a fonte de vida, mas também pode desencadear a transformação e, inclusive, a morte, a depender das circunstâncias e de quem faz uso de seus recursos vitais.

Ajé Xalungá, a princesinha, possui atributos que reforçam o olhar positivo acerca do povo negro, pois ela era “muito bonita e vaidosa” atraindo, inclusive, “todos os peixinhos do oceano”, por

ela apaixonados. Era detentora da capacidade de comunicação, por conhecer a “língua dos peixes”. Ou seja, era integrada à natureza e dela fazia parte. Era, também, curiosa, impetuosa, empoderada, determinada e corajosa, além de nadar “como ninguém” e dominar “a força de todas as ondas e marés” e ser dotada do “poder e do segredo de fazer cada onda brilhar [...]”. Suas cores preferidas eram branco radiante e o brilho da luz. (OLIVEIRA, 2009, p.35)

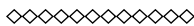
A partir dos exemplos acima, é possível constatar que as narrativas delineiam protagonistas negros, no caso dos Orixás, os quais são divindades provenientes das religiões de matrizes africanas. Alguns deles são: Oxum, Iansã, Iemanjá, Ogum, Obaluaiê, Xangô, Oxossi, Ajé Xalungá, Olocum, Osanha, dentre outros. Além dos nomes, podemos identificá-los pela apresentação de seus feitos evidentes nas obras, conforme assinala Beniste (2009, p.159), ao afirmar que os Orixás “[...] regem princípios, ligam-se a determinadas cores, plantas, animais etc, com isso criam um temperamento particular [...]”, sendo a natureza, a morada principal.

Ao analisar o espaço social no qual conviviam os personagens negros em obras publicadas entre 1979 a 1989, identificamos que são situados relacionados à pobreza, delineados à margem nas favelas e em barracos. Com o decorrer do tempo, a partir dos anos 90 os referidos personagens não ficaram mais reduzidos a tais espaços, (OLIVEIRA, 2010; JOVINO, 2006). É o que acontece com os Orixás constantes das narrativas sobre as quais nos debruçamos aqui, por corresponderem ao universo simbólico que remontam às origens africanas, seu reino e a natureza exuberante, rica, misteriosa, de rios e mares.

Nesse contexto, os espaços sociais africanos são representados pela força da natureza, pelo mar e, ainda, pelo reino, presentes nas narrativas. A floresta expressa sabedoria, a coexistência de tudo o que há no universo, pois é nela que se apresentam os elementos estruturantes à manutenção da vida: **água** (representada pelos rios, lagos, dentre outros: Oxum, Iemanjá), o **ar** (que se evidencia por meio dos ventos, Iansã), **terra** (que se traduz pelas árvores e animais, Nanã), e **fogo** (simbolizado por meio dos raios, em períodos chuvosos, Xangô). A **floresta** expressa a vida e suas dualidades, é a fonte de vida, farturas, diversidade e complexidade¹⁷.

Em *Oxum e seus mistérios*, a floresta é o espaço onde Oxum, ao ser convocada para uma assembleia, é designada a cumprir a missão de convencer o “amigo Ogum a retornar “para à cidade” (OLIVEIRA, 2009, p.19). Tal como a floresta, sua fauna, flora, e recursos naturais, a água (o mar, no caso) constitui um universo repleto de riqueza, mistério, sendo denominado de Kalunga pelos bantos em sua forma original, abarcando as divindades marítimas, no diálogo entre **Olodumare e Iemanjá**, em *Omo-Oba*.

Importa destacar que a narrativa faz referência ao mar, enquanto morada de Iemanjá “[...] conhecida como a Rainha do Mar” (OLIVEIRA, 2009, p. 24). E ainda “Princesinha Iemanjá, a Rainha do Mar” (OLIVEIRA, 2009, p. 29). Em “Olocum e o segredo do oceano”, como o próprio título já sinaliza, a história se passa nas águas, pois “Olocum era uma princesinha que reinava numa região do oceano” (OLIVEIRA, 2009, p.32). Também, quando se diz: “Olocum envergonhada, fugiu para o fundo mais profundo do mar [...]” (OLIVEIRA, 2009, p.33).



17Grifos nossos.

O mar é o espaço de acolhida, travessia, pois, “[...] Desesperada, Nanã coloca a criança num cesto e a jogou no mar. Por muitos dias as ondas levaram o menino para longe. Até que o cesto navegando, entrou no reino de Iemanjá”. (CHAIB e RODRIGUES, 2000, p. 39)

Em “Ogum o rei de muitas faces”, a floresta aparece enquanto lugar de habitação no conto “O rei da floresta”, quando se faz alusão ao palácio, na densa floresta de Ketu” (CHAIB e RODRIGUES, 2000, p. 16) e, ainda, na fala que Oxum direciona ao seu marido Oxossi, perguntando-lhe: “você notou algo diferente na floresta?” (CHAIB e RODRIGUES, 2000, p. 16).

Em “O poder das plantas”, as descrições do campo verde e da diversidade das folhas presentes nos remetem à floresta que, aqui, destacamos também enquanto espaço social africano: “Certo dia, Ifá, o senhor das adivinhações, veio ao mundo e foi morar em um campo com muito verde”.(CHAIB e RODRIGUES, 2000, p. 30). E ainda: “Não posso fazer nada esta terra com tantas ervas daninha. Tenho tempo de limpá-la”, pensou Ifá”. (CHAIB e RODRIGUES, 2000, p.30.)

Já “O pássaro das feiticeiras” se refere a reinos e palácios. Entretanto, quando coloca palavras como “caçadores”, “colheitas” fica evidente que, embora a história se passe no pátio do palácio, a floresta se apresenta como espaço social africano, muito embora de forma implícita na narrativa. Ressaltamos que a ideia de palácio por si só já traduz a compreensão de ambiente no qual impera a riqueza. Os protagonistas negros, portanto, rasuram as visões de pobreza, meramente, destoando das obras pautadas anteriormente (OLIVEIRA, 2014).

Considerações (In)Conclusivas

Os mitos afro-brasileiros em questão são um campos férteis a serem problematizados, e discutidos e redimensionados em sala de aula, na linha propositiva de Vanda Machado (2006) que é, também, a nossa perspectiva, por compreendermos que se trata de narrativas que inovam, rasuram e ressignificam o cenário literário brasileiro, levando-se em conta a tendência de se reforçar preconceitos étnico-raciais, conforme prevaleceu na trajetória histórica da literatura infantil e juvenil editada nesse país racista.

Trata-se de narrativas que trazem à cena diversos modos de ser, viver enquanto protagonistas, à medida que se delineiam princesas, rainhas, deuses e deusas negros/as situados/as em espaços de poder, reinos. São seres que destoam de visões cristãs, pois dançam, celebram a vida, amam, duelam entre si, vivenciam os sabores e saberes sem, no entanto, corresponderem a um deus supremo, opressor e divino.

Compreendemos, portanto, que a “floresta”, o “rio”, o “mar” e ainda o “palácio” presentes nas narrativas, mediante a riqueza e a diversidade apresentada, auxilia a olhar o universo dos Orixás e, por conseguinte, o espaço social africano citado em algumas das narrativas em uma perspectiva que visa à valorização, a rasura de limitações preconceituosas e reducionistas atribuídas aos referidos personagens/protagonistas. A África e os seres que nela habitam, portanto, não se reduz à pobreza e/ou às guerras entre tribos, ao reduto de animais, tais quais girafas, elefantes, entre outros (NASCIMENTO, 2008). Ao contrário, essa África nos desafia a entender um pouco a sua complexidade (OLIVEIRA, 2014).

Conforme vimos nas discussões anteriormente realizadas, os mitos afro-brasileiros constituem narrativas que possibilitam re/conhecer legados culturais que remetem às origens africanas não só por delinear protagonismos negros em vivências comunitárias como, também, por situá-los em palácios (espaço de riqueza) na relação com a natureza exuberante e os rios (fontes de vida, saber e sabor, amor e no sentido contrário, onde se vivencia a tristeza, a solidão, a transgressão e a acolhida).

Há, no campo das dualidades, a tristeza e a solidão de Iemanjá; seu poder de criação e o lado maternal, outro arquétipo atribuído a Oxum. A habilidade, em se tratando da caça dos animais, na condição de provedor, como ocorre com Oxóssi e Ossain que, por outro lado, cultivam o poder da cura através das plantas para desenvolver certos conhecimentos e, ainda, para entorpecer e ludibriar. Percebemos também a complexidade dos orixás, por terem características diversas e às vezes, contraditórias.

Nesse aspecto, Reis (2000, p.42) afirma que “Os orixás são as forças vivas da natureza, onde o homem deve ser incluído, e por meio dos elementos se manifestam, expressando seus domínios e seu vasto poder.”, através dos elementos da natureza: a terra: o fogo, a água, o ar, como elementos essenciais para garantir o equilíbrio humano.

Enfim, sem adentrar a simbologia dos elementos da natureza, a água, o rio, o fogo, a terra, mas, tão somente partindo de alguns aspectos que destacamos, reconhecemos tais textos como fonte de conhecimento a merecer nossa atenção. As duas produções literárias infantis/juvenis sobre as quais nos detivemos: *Omo Obá, Ogum o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, seja através da caracterização dos personagens negros, seja por meio do espaço

social em destaque, a natureza, podem favorecer a afirmação identitária de crianças, jovens e adultos. Podem constituir-se, assim, como antídotos antirracismos, ao abrir outras travessias diante desse problema antigo, corrosivos: Kabiessilê!

Referências

ADICHIE, C. O perigo de uma história única. In: **Conferência Anual TED global**, 2009, Oxford. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/> Acesso em: 04 mar. 2014.

ALMEIDA, Silvio. O que é Racismo Estrutural? São Paulo: Pólen, 2019.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, DF: SECAD; MEC, 2005.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) Universidade de São Paulo, 2005, p. 338.

CHAIB, Lúcia & Elizabeth RODRIGUES. **Ogum o rei de muitas faces e outras histórias de orixás**. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

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

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

FORD, Clyde W. O herói com rosto africano: mitos da África, Trad. Carlls Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão in. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela lei federal nº 10.639/03**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade/ SECAD/MEC, Brasília, 2005.

JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural, Palmares, 2006. Capítulo V. p. 179-217.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Peirópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LEITES, Marlene Hernandez. **A questão da raça e da diferença**: um olhar sobre outros olhares. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

LEVITSKY, Steven & ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LIMA, Heloísa Pires. Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil. In: MUNANGA, K (org.). **Superando o racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 2005, p. 101-123.

MACHADO, Vanda. **Àqueles que têm na pele a cor da noite**: Ensinâncias e aprendizagens com o pensamento africano recriado na diáspora. Tese (Doutorado em Educação). UFBA: Salvador, 2006, 222 p.

MAURÍCIO, George. **O candomblé bem explicado** (nações Banto, Iorubá e Fon). Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã; org. Marcelo Barros Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2009.

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

- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorùbá**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008. v. 1, p. 21-139.
- OLIVEIRA, Kissuam de. **Omo-Oba: histórias de princesas**. Belo Horizonte: Mazza, 2009.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil em Moçambique**. Salvador: EDUNEB, 2014.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979-1989**. Salvador: [s.n.], 2003. 182 f. Dissertação de mestrado.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Personagens Negros na Literatura Infanto-Juvenil no Brasil e em Moçambique (2000-2007): entrelaçadas vozes tecendo negritudes - João Pessoa: [s.n.], 2010. 301f. Tese de doutorado.**
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REIS, Alcides Manoel dos. **Candomblé: a panela do segredo**. São Paulo: Mandarim, 2000.
- ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura Infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.
- SILVA, Ana Célia da. **A discriminação do negro no livro didático**. Salvador: CEAO/CED, 1995.
- SILVA, Ana Célia da. **A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?** Salvador: EDUFBA, 2011.
- SILVA, Paulo Vinícius Baptista da; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: DIJK, T. A. Van (Org.). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 73-117.

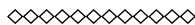
UMA PROPOSTA PARA O LETRAMENTO LITERÁRIO: A VOZ INDÍGENA DA RESISTÊNCIA PELA VIDA, IGUALDADE E LIBERDADE

Maria Anunciada de Brito Leal (CAPES
- UEPB/CH/PROFLETRAS)¹

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
(UEPB/CH/PROFLETRAS)²

Introdução

O objetivo deste trabalho é mostrar o discurso de resistência dos nativos através do *rap* do indígena Werá Jeguaka Mirim, mais conhecido como Kunumi MC. Esse jovem escreve textos que mostram a realidade vivenciada através das letras dos seus *raps*, todos abastados em manifestações sociais, culturais linguísticas e identitárias da comunidade indígena. A partir desse contexto, podemos estabelecer uma ligação dos *raps* com outras composições que também defendem a causa indígena no Brasil, a exemplo da música de Jorge



1 Mestre em Letras (PROFLETRAS), da Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades - Campus III- Guarabira/PB. Bolsista CAPES. E-mail: lealannuncio@gmail.com

2 Coautora e Orientadora. Docente do quadro permanente do PROFLETRAS – Universidade Estadual da Paraíba – Centro de Humanidades – Campus III - E-mail: rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

Ben Jor, datada de 1989, cujo título “*Curumim chama cunhatã* que eu vou contar – todo dia era dia de índio” retrata a realidade dos nativos que, apesar de uma cultura sábia, estão fragmentando-se ou extinguindo-se pelo sistema vigente em que as minorias são menosprezadas e invisibilizadas.

Segundo o compositor Jorge Ben Jor, em sua canção, os donos reais do famoso “Pau-brasil” estão sendo dizimados pela ambição desenfreada dos colonizadores que querem possuir seu território porque, segundo a letra, “na sua história, o índio é o exemplo mais puro mais perfeito, mais belo junto da harmonia da fraternidade e da alegria”. Afinal, a figura do índio como invasor, demoníaco e preguiçoso é mitológica, visto que essas culturas contemporâneas (globalização, neoliberalismo) regem ideologias contrárias às práticas indígenas como, por exemplo, vestir/fantasiar os alunos no dia do índio, além de encontrar na figura indígena o estereótipo do preguiçoso e canibal, entre outras distorções.

De acordo com a música de Jorge Ben Jor, no cotidiano nativo, não existe espaço para desmatamento, plantação em larga escala, destruição de aldeias e muito menos construções megalomaniacas. Tudo isso corrobora com a ideia de que a terra é simbólica para o povo indígena. Jamais uma mercadoria, não é um produto de compra e venda. Para os índios, a terra é vida e histórias, lá, moram seus ancestrais. Por isso, a coerência de criar leis para protegê-los, diferentemente da Lei 11.645/08, que contempla apenas o caráter da aparência, ou seja, da regulamentação para uma função que está longe de ser eficiente, precisaríamos de leis que defendessem o nativo na sua essência, já que a Lei 11.645/08 defende apenas normatizações e vai de encontro ao pensamento do povo indígena, visto que eles sentem-se parte da natureza,

são embrionários a ela, vive uma verdadeira simbiose, isto é, essência, enquanto que a outra lei trata o índio como um elemento imaginário, decorativo, isto é, contempla o caráter extremo e burocrático, apenas a aparência.

Para contemplar essa discussão, organizamos o *corpus* desse estudo em duas partes. A primeira parte abrange os nativos e os direitos humanos, mostrando essa trajetória de luta feita por eles ao longo dos anos, em busca de proteção e cuidados com os precursores. A segunda parte aborda o *rap* e a influência dele na cultura de massa já que ele se constitui como gênero bastante popularizado, principalmente entre a faixa etária jovem. Nessa parte, mostraremos o poder do *rap* nativo alcançando uma grandeza entre as gerações, principalmente, entre os jovens adolescentes.

Nessas conjunturas acima apresentadas, criamos os seguintes tópicos para discussão: “Povos indígenas e os direitos humanos” e “O *rap* e a poética da cultura de massa”. Assim, as reflexões realizadas estão baseadas nos dados coletados em uma pesquisa-ação que se realizou em uma turma do 9º ano de uma Escola Estadual no município de Equador-RN.

Na metodologia, inicialmente, exibimos o vídeo dos *raps* (através do *youtube* em aparelhos de multimídias) e fizemos uma leitura das letras utilizando-se do viés do letramento literário, visto que, segundo Cosson (2016, p.27), “a literatura tem o poder de se metamorfosear em todas as formas discursivas” já que é um exercício social cuja responsabilidade maior é destinada ao ambiente escolar. Ou seja, um espaço capaz de possibilitar a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, na qual os indivíduos tenham acesso aos bens culturais, históricos e artísticos

para, em seguida, serem capazes de compreendê-los e fazerem uso deles em seu processo de letramento.

A partir desse íterim literário, solicitamos a produção do gênero textual carta pessoal para que os discentes pudessem relatar a contribuição, através da escrita, que os *raps* (enquanto textos poéticos) subsidiaram a sua compreensão e visão crítica para essas textualidades nativas.

Povos indígenas e os direitos humanos

Desde 1500, na suposta “descoberta do Brasil”, precisamos de uma voz de autoridade, como a do Papa Paulo III que, através de uma bula papal, afirmava que o índio “era um ser humano”. Antes desse decreto papal, o índio era conhecido como “selvagem e sem alma”, um ser demoníaco que precisava ser afastado de tudo e de todos por possuir características e estilo de vida diferentes daquelas impostas pelos invasores. Apesar dessa declaração papal (autoridade eclesiástica máxima da igreja católica), não houve mudança em relação ao tratamento dado aos povos indígenas conforme Munduruku (2012, p. 27):

Pouco efeito prático teve o documento assinado pelo Papa Paulo III. O que de fato valia eram as descrições feitas pelos primeiros navegadores que por ali aportaram e que diziam que os nativos não possuíam escrita e eram destituídos de fé, lei e rei.

A tríade Fé, Lei e Rei apresentada pelo autor na citação acima em relação à população indígena mostra as fragilidades a que os índios estavam expostos, o que ele denomina como “paradigma exterminacionista” em que o objetivo era o aniquilamento

dos povos nativos amparado por essa tríade. A partir desse fato, todos os tipos de arbitrariedades eram permitidos. A partir dessa afirmação, podemos imaginar os desmandos governamentais e sociais em relação aos nativos desde sua aparição no século XV. Quatro, cinco séculos de inferiorização, aliás, uma vida inteira de marginalização e exclusão para, em 1967, dar-se a criação da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), antes conhecida como SPI (Serviço de Proteção ao Índio), a qual foi extinta por inúmeras irregularidades administrativas, desde o afastamento do seu idealizador Marechal Rondon.

Em 1973, antes da criação da FUNAI, houve a promulgação do Estatuto do Índio, cuja intenção maior era legitimar a situação jurídica dos povos indígenas. De acordo com o Estatuto, o índio era/é considerado uma pessoa relativamente incapaz, por isso, tutelado pelo Estado. Nessa década, ainda ocorreram diversas arbitrariedades como massacres, matanças, invasões de propriedade indígenas, ações ignoradas pelo próprio órgão de defesa – FUNAI. Com a omissão do órgão que tinha como função proteger, surgiram diversas outras instituições de defesa, tais como: o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), as Assembleias de Chefes Indígenas (ACI), a Associação Nacional de Apoio ao Índio (ANAI) e a União das Nações Indígenas (UNI), em 1980. Apesar de tantos órgãos, organizações, agrupamentos de pessoas que apoiavam o movimento indígena, nada era modificado, porque, de acordo com Mundukuru (2012, p. 29) os conflitos entre os brancos e os índios sempre foram fundiários, de acordo com o autor: “Desde a chegada dos colonizadores europeus ao Brasil, em 1500, até os dias atuais, os conflitos fundiários estão entre os principais fatores de extermínio da população indígena”.

A ambição desenfreada acarretou esses desmandos com os nativos e até os dias atuais ainda é motivo de conflito e subversão dos povos indígenas. A constituição Federal, tentando resguardar direitos desses povos, tanto pelas suas crenças, como pelos seus costumes e até pela demarcação de suas terras, estabeleceu, no seu artigo 231 e 232, normas que envolvem os povos indígenas (§1º ao §7º) antes negada a população ameríndia, vejamos:

Art. 231. São reconhecidos aos índios e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e fazer respeitar todos os seus bens. Art. 232. Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo. (BRASIL, 1988).

A Constituição de 1988, conhecida como constituição cidadã, faz jus a tal título e contemplou inúmeros interesses indígenas, o que constituiu um grande progresso para eles. O documento trouxe inovações em relação aos instituídos anteriormente, inclusive ao próprio Estatuto do índio (1973), que defendia a ideologia de que os ameríndios pertenciam a um grupo social em transição, prestes ao desaparecimento. O modelo do Estatuto trazia os índios como seres subordinados à tutela e/ou assistencialismo para, agora, na constituição, defendê-los como um grupo de pluralidade étnica pelo Estado. Afinal, por sua idoneidade, a Carta Magna estabelece meios de ampará-los.

Um desses amparos é o “direito à diferença” adquirida nessa pluralidade constitucional, visto que os grupos indígenas têm suas especificidades, pois cada tribo tem sua língua, sua

cultura, seus cânticos, sua religião, independentemente de outros grupos indígenas. No entanto, o amparo dado aos indígenas em relação à demarcação de terras manteve-se igual ao Estatuto do Índio (1973), em que só teria “posse” da terra quem a habitasse no momento que foi promulgada a Constituição Federal, em 1988, o que seria uma arbitrariedade, afinal ele não deixa de ser índio, independentemente de onde estivesse residindo, muito menos, quando se transferisse de um ambiente para outro.

Conforme Viveiros de Castro (2006), citado por Pimentel (2012, p. 45):

A afirmação “só é índio quem nasce, cresce e vive em um ambiente cultural original” é, repito grotesca. Nenhum antropólogo que se respeite a pronunciaria. Primeiro porque ela enuncia uma condição impossível no mundo humano atual. Não existem “ambientes culturais originais”; as culturas estão constantemente em transformações internas e em comunicações externas, e os dois processos são, via de regra, intimamente correlacionados. Não existe instrumento científico capaz de detectar quando uma cultura deixa de ser “original” nem quando um povo deixa de ser indígena. (E quando será que uma cultura começa a ser original? E quando é que um povo começa a ser indígena?) Ninguém vive no ambiente cultural onde nasceu. Em segundo lugar, o “ambiente cultural original” dos índios, admitindo-se que tal entidade exista, foi destruído meticulosamente durante cinco séculos, por epidemias, massacres, escravizações, catequese e destruição ambiental.

Apesar da defesa do antropólogo Viveiros de Castro (2006) não ser uma afirmação jurídica, constitucional, mas apenas uma ideologia, a declaração dele serve para estabelecer um norte para

a reverência dos povos indígenas. Além disso, ela também rompe com aquela imagem estereotipada que o índio, desde seu aparecimento, tem um perfil único, ou seja, vive na floresta, nu, com arco na mão e cocar na cabeça. A declaração, acima, desfaz um processo ideológico implantado há mais de 500 anos e propagado até hoje por muitos povos. Isso constitui o direito à “diferença” defendida pela Constituição Federal (1988), bem como, também institui “sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições”.

O “direito à diferença” assegurou, ainda, aos povos indígenas serem alfabetizados no seu próprio idioma ou dialeto (educação escolar indígena) para, assim, preservar a integridade linguística deles, embora esteja a Língua portuguesa como segunda língua para aqueles que não dominarem o dialeto daquela tribo.

Ainda sobre essas conquistas apontadas pela constituição, tal como a pluralidade de culturas, a ONU adotou, em 2007, a Declaração sobre os direitos dos povos indígenas, documento que corrobora para a preservação da cultura, línguas, crenças desses povos que fazem parte da nossa história. Segundo a ONU, com sua Declaração (2007, p.7-8):

Afirmando que os povos indígenas são iguais a todos os demais povos e reconhecendo ao mesmo tempo o direito de todos os povos a serem diferentes, a se considerarem diferentes e a serem respeitados como tais,

Afirmando também que todos os povos contribuem para a diversidade e a riqueza das civilizações e culturas, que constituem patrimônio comum da humanidade,

Afirmado ainda que todas as doutrinas, políticas e práticas baseadas na superioridade de determinados povos ou indivíduos, ou que a defendem alegando razões de origem nacional ou diferenças raciais, religiosas, étnicas ou culturais, são racistas, cientificamente falsas, juridicamente inválidas, moralmente condenáveis e socialmente injustas, *Reafirmando* que, no exercício de seus direitos, os povos indígenas devem ser livres de toda forma de discriminação.

A Declaração é um documento abrangente com 46 artigos que faz uma abordagem aos direitos dos povos indígenas. Ela não acrescenta novos direitos, mas adota e assegura direitos fundamentais universais no contexto das culturas, realidades e necessidades indígenas, além de contribuir para a conscientização sobre a opressão histórica impetrada contra os povos indígenas. Com isso, promove a tolerância, a compreensão e as boas relações entre os povos indígenas e os demais segmentos da sociedade.

Ainda relacionado ao artigo 231 da Constituição Federal (1988), visto que ele aborda sobre o direito à “posse” da terra, temos sete incisos que versam sobre a demarcação delas de forma arbitrária conforme citado abaixo:

§ 1º São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições. § 2º As terras tradicionalmente ocupadas pelos índios destinam-se a sua posse permanente, cabendo-lhes o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes. § 3º O aproveitamento dos recursos hídricos,

incluídos os potenciais energéticos, a pesquisa e a lavra das riquezas minerais em terras indígenas só podem ser efetivados com autorização do Congresso Nacional, ouvidas as comunidades afetadas, ficando-lhes assegurada participação nos resultados da lavra, na forma da lei. § 4º As terras de que trata este artigo são inalienáveis e indisponíveis, e os direitos sobre elas, imprescritíveis. § 5º É vedada a remoção dos grupos indígenas de suas terras, salvo, ad referendum do Congresso Nacional, em caso de catástrofe ou epidemia que ponha em risco sua população, ou no interesse da soberania do País, após deliberação do Congresso Nacional, garantido, em qualquer hipótese, o retorno imediato logo que cesse o risco. § 6º São nulos e extintos, não produzindo efeitos jurídicos, os atos que tenham por objeto a ocupação, o domínio e a posse das terras a que se refere este artigo, ou a exploração das riquezas naturais do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes, ressalvado relevante interesse público da União, segundo o que dispuser lei complementar, não gerando a nulidade e a extinção direito a indenização ou a ações contra a União, salvo, na forma da lei, quanto às benfeitorias derivadas da ocupação de boa-fé. § 7º Não se aplica às terras indígenas o disposto no art. 174, §§ 3º e 4º. (BRASIL, 1988)

Embora a lei estabeleça normas para a demarcação de terras, elas surgem apenas como paliativo já que são impostas pelo sistema tendo, na maioria das vezes, um auto-beneficiamento, além disso, existem entraves burocráticos e governamentais que impedem essa realização. Os povos indígenas, além de posseiros da terra, ainda podem usufruir de todos seus bens naturais garantidos por lei, entretanto, o indígena precisa, para tomar posse do bem,

estar fixado nas terras na data que foi institucionalizada a Carta Magna o que desmancha o “direito originário amplo” que garante, assegura e acoberta toda etnia.

Nesses entraves, surgem diversas vozes de luta, dentre elas, a de um jovem Werá Jeguaka Mirim, conhecido como Kunumi Mc (primeiro *rapper* solo brasileiro), que escreve, canta e questiona o porquê de tantos descasos com seu povo e, principalmente, a problemática da demarcação das terras.

Como voz de resistência, o *rapper* lança, em 2017, um álbum intitulado “*My Blood Is Red*”(Meu sangue é vermelho) com seis *raps*. Nesse trabalho, o jovem questiona as ações governamentais pelas demarcações de terra tão negligenciadas pelas autoridades, mas vivenciadas pelos povos nativos em sua vida diária. Através da poética, o jovem alcança um número considerável de pessoas que se identificam com a musicalidade efervescente do *rap*, cujo tema incendeia a discussão a respeito dos direitos dos povos indígenas. É um ritmo efervescente que aproxima povos de diferentes etnias e faixas etárias, como também amplia o ritmo com a cultura popular ou de massa.

O rap e a poética da cultura de massa

A poesia, ao longo de sua trajetória, experimentou transformações significativas, principalmente em nível de sua materialidade significativa, graças ao surgimento de diversas tecnologias, aliadas a fenômenos econômicos, políticos e sociais próprios da cultura moderna, a exemplo do gênero musical *rap*. Esses diversos ritmos geraram dispositivos semióticos infintos que possibilitaram uma ampliação do diálogo entre a poesia e outras

formas de linguagem, inclusive com a cultura de massa, já que ela está presente no cotidiano da população e atinge um número maior de pessoas com acesso à informação, seja ela através das mídias digitais, televisivas ou impressas.

Para Frederic Jameson (1995, p. 25) a apoteose da cultura de massa deve ser vista como sendo algo positivo, já que um número maior de pessoas tem acesso ao bem cultural, vejamos:

Apreender a cultura de massa não como distração vazia ou ‘mera’ falsa consciência, mas, sobretudo como um trabalho transformador sobre a angústia e imaginações sociais e políticas que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural, a fim de serem subseqüentemente ‘administradas’ ou recalçadas.

Segundo o autor, não podemos menosprezar essa cultura, e sim, indagá-la, pois nunca houve sociedade tão saturada por signos e mensagens e essa abundância de informações, circulando por vários suportes, atingem um número significativo de interlocutores, independente do lugar em que esses receptores morem ou estejam ou a que etnia pertença.

A chamada “globalização” conectou as pessoas e as distâncias. Fez com que povos de diferentes hábitos e culturas aproximasse-se até com suas músicas e ritmos, a exemplo do *rap* indígena. Nesse sentido, percebemos que a apresentação de uma escrita efetiva, transformadora tem consequências diretas sobre o real e se trava entre as formas hegemônicas de cultura e de poder econômico – incluem-se nesse grupo a literatura, as aspirações culturais e políticas de grupos minoritários. Dessa forma, segundo Velloso (1996, p. 91):

A materialidade profunda e subjacente a todas as coisas finalmente apareceu à luz do dia, cheia de vida, pulsante e convulsiva; e está claro que a própria cultura é uma dessas coisas cuja materialidade fundamental, para nós, não é meramente evidente, mas absolutamente inescapável. Isso também é uma lição da história: devido ao fato de que a cultura se tornou material que nós estamos agora em uma posição que nos permita entender que ela sempre foi material, ou materialista em suas estruturas e funções.

Segundo a autora, foi por causa da materialidade cultural entre os povos que se intensificou o revigoramento da cultura. Já que essa se manifesta de diferentes formas entre os povos que constituem a nação, ora na música, ora na pintura, ora nos tradições e costumes.

Velloso (1996, p.91) ressalta ainda a importância da coletividade já que está vinculada aos novos paradigmas culturais e literários que circundam o cotidiano e chama a atenção para:

A palavra *medium*, e em especial seu plural *media*[mídia] uma palavra que evoca três signos relativamente distintos: o de uma modalidade artística ou forma específica de produção estética, o da tecnologia geralmente organizada em torno de um aparato central ou de uma máquina, e, finalmente o de uma instituição social. Esses três campos semânticos não definem um *médium*, ou *media*, mas designam as dimensões distintas que devem ser levadas em conta a fim de que tal definição possa ser completa ou construída.

Essa simultaneidade distinguida por Velloso (1996) para o aspecto cultural ou da cultura de massa envolve as dimensões estéticas, materiais e sociais, com um entrelaçamento entre eles – a

mídia. Essa noção aprofundada da autora mostra que “a intervenção da máquina, a mecanização da cultura e a mediação dela pela indústria da consciência estão em toda parte” (VELLOSO, 1996, p.92) com configurações e sustentáculos que subsistem diferenças consideráveis de conceituação entre os três campos.

Se, por um lado, na literatura, o pós-moderno aponta para o ápice literário dentro de uma postura intelectual, as tecnologias têm abertura suficiente para manter sua funcionalidade em qualquer área que se proponha, enquanto as instituições sociais tiveram que solidificar-se no conceito mais amplo do que seria essa cultura de massa na pós-modernidade.

Metodologia

A experiência de ensino aqui considerada configurou-se em uma atividade que foi planejada de forma prática e factível e aplicada numa Escola Estadual do município de Equador-RN, numa turma do 9º ano do ensino fundamental.

Inicialmente, apresentamos, através de multimídias, os seis *raps* do escritor compositor/*rapper* Werá Jeguaka Mirim, do álbum “*My Blood Is Red*” (Meu sangue é vermelho), lançado em 2017, quais sejam: “Guarani Kaiowá”, “Nunca desistir”, “Parei e pensei”, “Tentando demarcar”, “Justiça” e “Kunumi chegou”. Textos bastante questionadores que têm a função de despertar nos aprendizes a temática indígena. Após a exibição dos vídeos, solicitamos aos discentes uma produção textual cujo gênero era a carta pessoal (gênero trabalhado em sala antecipadamente), com o seguinte enunciado: “A partir do gênero estudado, produza uma

carta pessoal para o *rapper Kunumi MC* mostrando o quanto você está engajado e conscientizado na ação indígena”.

Análise dos dados

Foram várias cartas endereçadas ao *rapper*, vejamos algumas:

Equador, 08 de outubro.

Caro Kunumi,

Gostei de seus raps. Eles transmitem uma mensagem muito bonita. Queria te conhecer, porque gostei da sua voz e da letra, parabéns por lutar pelo seu povo pedindo “demarcação”. Gostei de você, humilde, continue lutando que você vai conseguir. Sua história é um estímulo para muitos jovens, pois nos conscientiza que devemos defender o direito do nosso povo e falar sobre os seus sofrimentos e humilhações... Seu interesse em contar a história de nosso povo é muito interessante.

Carinhosamente, M.S.C.

A partir do texto acima, podemos observar o engajamento dos alunos com a temática indígena e o quanto o aprendiz preocupa-se com a atual e real situação que encontram-se os povos nativos. Ao longo da carta, compreendemos o quanto o *rap* estimulou à criticidade do aluno para um tema tão polêmico.

Vejamos uma segunda carta também endereçada ao *rapper Werá Jeguaka Mirim*:

Equador-Rn, 08 de outubro.

Amigo Kunumi,

escrevo essa carta, para demonstrar-lhe o tanto de apoio que ofereço em relação aos protestos que você faz através do rap, pedindo a demarcação de terras para os índios que é um direito dos indígenas aqui no Brasil. Infelizmente, a maioria das pessoas e o sistema político não demonstram o menor interesse com seus conterrâneos indígenas, mas, não devemos desanimar com isso, aliás, como vamos colher, sem sequer termos plantado? Faz o certo, ao lutar por seus direitos. Se todas as pessoas fossem assim como você, o Brasil não seria essa... Não estaria nessa calamidade de hoje, onde a população se autodestrói, deixa-se corromper, ser usada, deixa-se arrancar seus próprios direitos. É uma situação vergonhosa, mas o que fazer? Devemos, portanto, fazer igual você - lutar pelo seu próprio chão, que é nosso por direito, lutar pelo chão do nosso próximo – que é nosso dever. Lutar por você e por todos os outros indígenas do Brasil, pois se não fossem vocês, não existiríamos. Obrigada, por inspirar-me!

A.S.C.

As cartas foram transcritas na íntegra para mostrar o quanto o estudante é um ser politizado e consciente dos seus direitos e deveres quando estimulados. As escritas demonstram uma subjetividade profunda em relação ao outro, a questão da alteridade bastante presente nas palavras do estudante. Isso constitui uma realização para o professor e a instituição.

Considerações finais

O trajeto feito até aqui mostra-nos a relevância de considerar as produções de autoria nativa, afinal, os índios, ao longo dos séculos, foram seres castrados, maltratados, diminuídos e invisibilizados pelo próprio sistema governamental, assim também como pela sociedade. Através de muito sofrimento e resistência, o indígena está, hoje, tentando ocupar seu espaço merecido, tanto no ambiente físico, como no discursivo. Afinal, os ameríndios, na atualidade, produzem uma literatura focada em múltiplos enfoques e matizes.

Dentre essa diversidade de textos, os *raps* destacam-se por causar apelo discursivo de obstinação e resistência. Eles são argumentos expostos pela vivência do *rapper* que possui moradia fixa numa aldeia em Paralheiros-SP e, através dele, são contadas histórias reais do seu povo para que possamos aprender, através das experiências cotidianas, o modo como eles vivem, articulam-se e veem o mundo ao seu redor. A partir daí, talvez possamos nos organizar e atribuímos significações importantes ao povo que representa os originários donos da terra e dos quais somos descendentes natos.

Os *raps* de autoria indígenas lidos e debatidos junto aos alunos indicam que existe, por parte do autor, um esforço em problematizar uma imagem real e positiva do índio, de um lado, e em estabelecer outros panoramas do dinamismo inseridos nas culturas indígenas, de outro. A literatura contribui de forma plurissignificativa para esse novo universo de dizeres nativos tão negados ao longo dos séculos, pois só se possuía uma visão baseada nas lentes eurocêntricas.

Referências

BRASIL. Constituição. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF:Senado, 1998.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. Ed., 6º reimpressão. São Paulo:Contexto, 2016.

JAMESON, Frederic, Jameson. **Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio**. Ática: São Paulo, 1996.

MIRIM, Werá Jeguaka. **My Blood Is Red**(Meu sangue é vermelho), BBC News Brasil, 2017.

MUNDURUKU, Daniel.**O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

ONU. **Declaração das Nações Unidas sobre os Povos Indígenas: perguntas e respostas**. 2.ed. – Rio de Janeiro: UNIC; Brasília: UNESCO, 2009.

PIMENTEL, Spency. **O índio que mora na nossa cabeça: sobre as dificuldades para entender os povos indígenas**. São Paulo: Prumo, 2012.

VELLOSO, Pimenta Beatriz. **Pós-modernismo: Surrealismo sem inconsciente**. Ática: São Paulo, 1996.

DO CONTO AO (RE)CONTO, FORMAÇÃO SOCIAL E LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA ANÁLISE DA OBRA GRIOT DE JÚLIO EMÍLIO BRAZ

Maria Aparecida Nascimento de Almeida (UEPB-PPGLI)

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
(UEPB-PROFLETRAS/PPGLI)

Introdução

O início do novo milênio foi marcado, no Brasil, por um importante compromisso assumido pelo Ministério da Educação a fim de reparar anos de hostilidade em relação aos afrodescendentes, devido a prática escravagista e a reprodução de estereótipos. Negava-se, veementemente, a igualdade de direitos, garantida na Constituição Federal, em favor da subalternização alheia.

Com o intuito de amenizar, ou quiçá sanar, essa situação de opressão o MEC em parceria com a SECAD (Secretaria de Educação Continuada Alfabetização e Diversidade) trouxeram a público a pauta das políticas afirmativas, compreendidas como “[...] um conjunto de medidas e ações com o objetivo de corrigir injustiças, eliminar discriminações e promover a inclusão social e a

cidadania para todos no sistema educacional brasileiro” (BRASIL, 2004, p. 5)

De modo que uma década e meia após a publicação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História e Cultura Africana e afro-Brasileira, documento originado da cooperação entre o Ministério da Educação e a SEPPIR (Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial), dedicamo-nos a verificar como os dispositivos legais dialogam com práticas pedagógicas que podem ser desenvolvidas sob a perspectiva da valorização cultural.

Com esse propósito analisamos a obra *Griots: histórias que ouvimos na África*, destacando a atuação desses representantes da tradição oral, bem como salientando a importância do (re)conto para implementação da Lei 10.639/03; com ênfase na compreensão de textos, em diversos contextos comunicativos, a partir da oralidade. A contextualização, competência do letramento privilegiada, é ressaltada por contribuir com a apreensão da realidade por meio da ficção, podendo favorecer tanto a construção do conhecimento quanto a formação socioemocional.

Entretanto, destacar a voz não significa desconsiderar a letra, uma vez que essas são integradas por Júlio Emílio Braz, escritor autodidata nascido em Manhumirim. Colabora com a composição da obra as ilustrações de Mozart Couto. De forma que palavras e imagens revelam conflitos e traduzem “[...] a reprovação de condutas ilícitas e exaltação de virtudes que devem constituir-se em modelos [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 144), conforme observado ao longo do trabalho organizado em duas sessões; com especial atenção para forma e finalidade, pois segundo Candido (s.d.

p. 82) “[...] uma visão íntegra da literatura chegará a conciliar num todo explicativo coerente a noção de estrutura e a de função [...]”

No primeiro tópico intitulado Griots: contar, encantar e formar, põe-se em evidencia os “mestres da palavra” em África. Destacar a atuação “à volta das fogueiras” é valorizar a cultura do continente e salientar o potencial desses momentos para a instrução, segundo considerações de Candido (s.d.), Hampâté Bâ (1980), Rocha (1996), Espírito Santo (2000), Gotlib (2006), Hernandez (2008) e Melo (2009).

Das “histórias que ouvimos na África” a ação, é o título da segunda seção, na qual verificamos como a postura dos *griots/griottes* pode inspirar professores/as comprometidos/as com uma educação voltada a diversidade. Para tanto as fábulas (re)contadas pela voz narrativa são analisadas. Parte-se da estrutura, com o intuito de evidenciar pontos de tensão que possibilitam entreter e ensinar, a fim de destacar a função humanizadora da literatura de acordo com Todorov (2009), bem como a partir do disposto na Lei 10.639/03. Por fim, reflete-se acerca do vínculo entre ficção e realidade por meio das parábolas, gênero que, similarmente as fábulas, propõe um desfecho moralizante. Guerreiro (1966), Pereira (2007) e Moisés (2013) colaboram com as ponderações sobre literatura e letramento.

Griots: contar, encantar e formar

A manutenção da memória coletiva é uma responsabilidade assumida, em África, pelos/as *griots/griottes*. Além da ludicidade, prenunciada pela expressão “*Karingana wa karingana*”, a qual se refere a tempos imemoriais, assemelhando-se a locução

introdutória dos contos de fadas “Era uma vez...”; a atuação dos “mestres da palavra” contribui com o processo de formação integral do “ser”, independente da faixa etária do espectador.

Isto porque em sua origem o conto popular oral atendia a preceitos religiosos, sendo considerado sagrado, haja vista sua relação com o rito e o mito, informativo sobre divindades e seres, cuja existência é aceita pelo povo; caracterizando-se como narrativa que “funciona socialmente” (ROCHA, 1996, n.p.). Enquanto o rito assume uma dimensão real, vinculando-se aos costumes. A esse respeito Gotlib (2006, p. 24) destaca: “Nessa fase religiosa, os mais velhos contavam aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos: o relato fazia parte do ritual religioso, do qual constituía uma parte imprescindível [...]”.

A sacralização dos relatos remonta ao período anterior a escrita, sendo os contos egípcios considerados os mais antigos; tendo “[...] aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo.” (GOTLIB, 2006, p. 6). Posteriormente as narrativas foram desvinculadas da religião, assumindo um caráter profano a partir do momento que foram contadas e (re)contadas por quaisquer pessoas e impregnadas de valores sociais.

O surgimento dos contos em África é significativo, uma vez que na cosmovisão do continente “[...] a palavra tem um caráter sagrado derivado de sua origem divina e das forças nela depositadas. (HERNANDEZ, 2008, p. 28). Assim, o uso com responsabilidade é fundamental em situações habituais, bem como em ocasiões excepcionais, pois as sessões coordenadas pelos “contadores de estórias” além de encantar, forma os cidadãos.

O encantamento advém da performance dos/das *gritos/griottes* e do vínculo com o maravilhoso, o qual constitui “[...]”

contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 147). Note-se, porém, que a fuga do real, nas apresentações grióticas, não se caracteriza como desprezo a vivência humana, pois registra-se, em São Tomé, estratégias de evasão e retorno a realidade.

Por isso defendemos: essa técnica narrativa visa propiciar reflexão em um ambiente mágico, onde a obtenção de poderes sobrenaturais revela as verdadeiras facetas de seres desvirtuosos, os quais costumam ser punidos exemplarmente, a fim de destacar a ruína dos anti-heróis e a consagração dos heróis por meio da recomendação “[...] à comunidade, em especial aos jovens e crianças, a obediência e submissão aos mais velhos e às figuras mais prestigiadas do grupo [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 143)

Segundo Candido (s.d. p. 83) “[...] a necessidade de ficção se manifesta a cada instante”, seja por “via oral ou escrita”, “[...] Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura”. Na esteira dessa proposição dedicamo-nos a refletir sobre as narrativas transpostas para a escrita por Júlio Emílio Braz, pois “[...] um grande número de mitos, lendas e contos são etiológicos, isto é, são um modo figurado ou fictício de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade [...]” (CANDIDO, s.d. p. 83)

A atualização dos relatos, a fim de compreender as demandas da contemporaneidade, permite uma educação socioemocional, tendo em vista a observância de aspectos individuais e comunitários. A tradição oral é um mecanismo essencial para manutenção da harmonia grupal em África, embora seja registrada, especialmente,

no âmbito rural. Motivo pelo qual está presente nas diversas conjunturas sociais dos países, assumindo uma relevância singular.

Justifica tal proposição o fato de haver grupos de expressão responsáveis pela transmissão dessa tradição; os “guardiões da palavra falada” caracterizam-se como os de maior expressão: “Vale registrar que os que detêm o “conhecimento da palavra” por revelação divina são denominados “tradicionalistas” e transmitem-no com fidelidade: “[...] Significa dizer que a fala tem uma relação direta com a harmonia do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca.” (HERNANDEZ, 2008, p. 28)

Os animadores públicos respaldados por uma *performance* marcante contam fatos e feitos de outrora, vinculando a presente realidade. Além dos *griots* “contadores de estórias” (profissionais, amadores e ocasionais) Hampâté Bâ (1980, p. 214) informa acerca dos músicos, aqueles que compõem, tocam e cantam, divulgando também músicas antigas, bem como dos embaixadores e cortesãos, os quais interagem mediando conflitos. Melo (2009, p. 149) enfatiza: “[...] some-se as várias funções e papéis acumulados pelo *griot* na sociedade, a de ‘embaixador’, o maior representante de um clã nas transações com outras tribos.”

Aqueles que se dedicam, sobretudo, as “estórias” são assim classificados e definidos por Espírito Santo (2000, p. 33): “Os *griots* profissionais são verdadeiros mestres na arte da palavra [...] conhecendo numerosos contos, anedotas, adivinhas, cantos, provérbios [...] são frequentemente convidados para animarem *nozadus*, festas, ritos, não só nos locais onde habitualmente residem, mas também em regiões distantes.”

Os amadores tratam-se de “[...] indivíduos que, devido ao convívio com os *griots* profissionais, animam os locais onde

residem [...] A narração dos griots profissionais e amadores é completa na maior parte das vezes, porque é acompanhada de gestos e música.”. No que se refere aos *griots* ocasionais “[...] não tendo um repertório próprio, tomam a palavra nos *nozadus* para contar histórias. Sendo griots não qualificados, os seus desempenhos são restritos e incompletos na medida em que carecem de discurso gestual e dança, por exemplo.” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 33)

Corpo e voz são fundamentais a atuação dos mestres contadores, esses participam de diversos momentos celebrativos sagrados (ritos), profanos (festas) e até de passagem (*nozadus*), conforme constado a partir do referido vocábulo santomense que remonta a velório. De acordo com Melo (2009, p. 149) dispõem de tal prestígio porque identificam-se com o povo devido a tradição, trazendo consigo “[...] a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço.”

Genealogistas é a nomenclatura atribuída aos mediadores que se ocupam de narrativas ficcionais a partir da história ou dedicam-se a poesia, tendo em vista a observação da origem nos relatos apresentados. Múltiplas habilidades são conjugadas com o fito de proporcionar integração e reflexão por intermédio da oralidade. Embora procedam de maneira similar, independente da categorização exposta, é lúcido destacar as diversas designações atribuídas aos “guardiões da memória coletiva”. Entretanto, a denominação amplamente difundida origina-se do francês, língua que apresenta uma palavra correspondente para o feminino, o termo *griotte*, “[...] chamadas *djelimusso*, na cultura mandingue” (MELO, 2009, p. 150), essas mulheres são igualmente hábeis a contar, cantar e recitar.

Em São Tomé e Príncipe as sessões são iniciadas e encerradas com estratégias discursivas que “[...] introduzindo o público no universo do maravilhoso, propicia a imagem do real ao imaginário. [...] A fórmula de conclusão que surge no fim do relato, assinala o regresso do mundo irreal ao mundo real, à realidade cotidiana [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 34-35). A esse respeito Paulina Chiziane, escritora moçambicana confessadamente vinculada a tradição oral, defende: “contar uma história significa levar a mente no voo da imaginação e trazê-la de volta ao mundo da reflexão”.

A personagem Ubuntu, como preferia ser chamada, tal qual um “mestre da palavra” difundia um legado, revelava a sabedoria ancestral. Nos relatos, justapostos, os elementos constitutivos do universo interagem, transmitindo mensagens através de seres humanos, ou antropomorfizados, acerca de questões éticas sob o ponto de vista étnico. O *griot*, na obra afro-brasileira, é descrito como um motorista de táxi que fora excelente professor na escola islâmica de Timbuktu.

No período que exercia a profissão de educador, no Mali, ele viajara bastante, especialmente, pelos países de África: Por isso “[...] Conhecera vários sábios e gente comum, com os quais aprendera tantas histórias que – verdade, mentira ou exagero, nunca saberei – era incapaz de repeti-las. Ele era um griot, um contador de histórias, o melhor que conheciam, e, seguramente, que eu mesma conheci.” (BRAZ, 2012, p. 44)

No entanto, a voz narrativa que se considerava inabilitada para o (re) conto, desloca-se do lugar de audição a ação, tornando-se uma *griotte*, e a semelhança do misterioso Ubuntu, transmitindo a cultura Africana em outras nações. Ao adotar outra identidade o *griot*, provavelmente, objetivava evitar conflitos religiosos;

hipótese que explica a postura extremamente reservada. Para tanto, recorreu a um vocábulo, intrinsecamente, relacionado com a função desempenhada na narrativa.

Questionado por Wanda acerca do seu verdadeiro nome, a personagem explica: Jamal fora o nome escolhido pelos pais, porém resolvera autodenominar-se Ubuntu ao tomar conhecimento do sentido desse vocábulo, e acrescenta: “ Eu encontrei essa palavra no livro do arcebispo Desmond Tutu, da África do Sul [...] e gostei dela por seu significado: ‘Humanidade com os outros’ ou ‘Sou o que sou pelo que nós somos’”. (BRAZ, 2012, p. 104)

A definição do termo de origem *xhosa*, uma das línguas oficiais sul-africanas, traduz fielmente a missão do *griot*. O excerto põe em evidência um cidadão preocupado com o bem-estar dos seus compatriotas, o qual lutou contra o *apartheid*, regime segregacionista que vigorou em seu país de origem até a década de 1990. Por esse motivo o representante da Igreja Anglicana Desmond Mpilo Tutu foi digno de receber o Prêmio Nobel da Paz, conforme informado em nota de rodapé.

Das “Histórias que ouvimos na África” a ação

O subterfúgio de evasão da realidade foi proposto por Jamal, na narrativa *Griots: histórias que ouvíamos na África*, a fim de acalmar cinco crianças, vítimas de um atentado terrorista na escola onde estudavam. O conflito constituiu um dos trágicos episódios protagonizados por cristãos e muçumanos na Nigéria, nomeadamente, na cidade de Kaduna. Apesar da violência o título da narrativa e a construção psicológica de Ubuntu (Jamal)

possibilita-nos abordar a Histórica Africana sob uma concepção “[...] positiva, não só de denúncia da miséria e discriminações que atingem o continente [...]” (BRASIL, 2004, p. 21), já que consideramos, principalmente, fábulas e parábolas recolhidas da tradição oral.

Ainda a esse respeito as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana informam: “[...] nos tópicos pertinentes [a relação] se fará articuladamente com a história dos afrodescendentes no Brasil [...]” (BRASIL, 2004, p. 21). Embora não haja menção a afro-brasilidade, a obra adequa-se ao disposto no referido documento educacional pelo fato de abordar “[...] temas relativos: ao papel dos anciãos e dos griots como guardiões da memória histórica [...]” (BRASIL, 2004, p. 21-22).

Sob esse viés, um trabalho pedagógico baseado na obra de Júlio Emílio Braz pode ser, multiplamente, pertinente, pois é notório o potencial da narrativa para propiciar conhecimento, formar socioemocionalmente e implementar a Lei 10.639/03, a qual prevê o ensino da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira, “[...] nos diferentes níveis e modalidades de ensino, como conteúdo de disciplinas, particularmente, Educação Artística, Literatura e História do Brasil, sem prejuízo das demais.” (BRASIL, 2004, p. 21)

Considerando a “força humanizadora” da literatura, para usar a expressão de Candido (s.d., p. 82), destacamos o movimento de representação e reflexão acerca dos “seres reais”, pois ao tempo que a ficção os exprime, possibilita ponderar sobre suas atitudes e formá-los. Todorov (2009, p. 76) ratifica essa percepção ao considerar: “[...] a literatura pode muito. Ela pode nos estender a

mão quando estamos deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver.”

Destarte, é importante enfatizar o processo conciliatório, entre função e estrutura, ao qual se referiu Candido (s.d. p. 82), tendo em vista que ambas colaboram com o efeito pretense, pois os contos “[...] têm função social muito ampla [...] Os homens [...] não se ocupam deles por simples entretenimento; é um objetivo didático, moralizante, o que têm em vista: o pai para dar conselho ao filho: “Se não fizeres assim, serás como o leopardo, como a hiena [...]” (GUERREIRO, 1966, p. 40-41)

No que concerne a estrutura das fábulas compiladas na obra *Griots: histórias que ouvimos na África*, verificamos as tipologias dos contos populares africanos a partir de Espírito Santo (2000), pesquisador que baseado nos estudos de Denise Paulme apresenta alguns tipos de narrativas maravilhosas: ascendente, descendente, cíclico, em espiral, em espelho, em ampulheta e complexo; acrescentando a classificação proposta seis categorias: glorificante, desqualificante, alternado, dual, rival e contratual, observando-se as funções nucleares.

A primeira fábula, (re) contada no sétimo capítulo, é intitulada “Por que os cães cheiram uns aos outros” e narra a “estória” de um animal delegado para realizar um “pedido de casamento” para o rei de sua espécie. Motivo pelo qual é banhado e perfumado, a contragosto. Entretanto, “[...] Encantou-se com a atenção de todas aquelas cachorrinhas faceiras. Perdeu-se na própria vaidade [...] Pôs-se a pensar em si mesmo e, por fim, partiu atrás de uma esposa, ignorando a tarefa que fora incumbido de realizar”. (BRAZ, 2012, p. 73).

O excerto caracteriza o tipo contratual, cuja a estrutura narrativa é composta por “Acordo – cumprimento (ou violação) recompensa (ou punição) [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 124). A desobediência à ordem é punida com perseguição: “[...] dizem que até hoje os cães têm o hábito de ficar se cheirando [...] pois ainda acreditam que podem encontrar o mensageiro relapso que sucumbiu a própria vaidade.” (BRAZ, 2012, p. 73)

Na obra de Júlio Emílio Braz, observa-se uma característica comum aos contos contratuais, a saber, o título composto por interrogativas indiretas, conforme constatado em: “Por que a Águia mata galinhas.” Narrativa exposta no capítulo “A História”, cuja moral, igualmente, objetiva responder ao questionamento apresentado no título por meio de procedimentos a seres evitados pela comunidade. O abandono da galinha ao “águia macho”, em função da paixão pelo galo, faz com que o “ex-esposo” reclame o valor pago como dote.

Impossibilitado de reconquistar o amor, seu maior objetivo, e o dinheiro, pois os pais da galinha não dispunham de recursos financeiros, “o águia” precisou aceitar a sentença “[...] daquele dia em diante [...] todos os seus descendentes tinham autorização para caçar e comer qualquer um dos filhos do galo e da galinha como forma de indenização [...]” (BRAZ, 2012, p. 97). Apesar de tratar da vingança, torna-se perceptível que a intenção do enunciador não é incentivá-la, pois o objetivo “do águia” não era “[...] vingar-se de quem quer que fosse, mas ter a galinha de volta, pois, [...], estava sinceramente apaixonado.” (BRAZ, 2012, p. 97)

Dentre as aves que atuam nos textos compilados, registre-se a presença do corvo, todavia, esse não pratica a ação, torna-se alvo da mesma ao ser ludibriado pelo coelho, o qual devido à astúcia

consegue se destacar em relação a outros animais, independente da força física, a exemplo do elefante. Tais narrativas, classificadas por Espírito Santo (2000, p. 104) como desqualificantes, tratam-se daquelas que “[...] têm como figura central uma personagem negativa, que transgride um mando, viola um acordo previamente estabelecido, pratica uma malfeitoria [...]”.

As atitudes do coelho em relação ao corvo e ao elefante são exemplos de comportamentos reprováveis, expressando não apenas “[...] o ponto de vista do griot, mas também da comunidade que produziu as histórias [...] A moral das narrativas do tipo desqualificante manifesta-se [...] sob a forma de crítica aos indivíduos que não agem em conformidade com os preceitos estabelecidos pela ética [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 110-111).

Ao trair a amizade do corvo, referindo-se ao companheiro como: “ – Um monte fedorento de penas [...] e com um bico enorme. Feio de doer! [...]” (BRAZ, 2012, p. 77), o coelho revela sua verdadeira “personalidade”. No referido conto popular a maldade fica subtendida, percebendo-se a falsidade por meio das palavras ásperas, o que culmina no término da amizade, “[...] Como era uma criatura discreta e ainda estava magoado, não brigou nem discutiu, mas, daquele dia em diante, procurou ficar bem distante do falso amigo [...]” (BRAZ, 2012, p. 77)

O ocorrido entre os animais motiva a seguinte conclusão, por parte de Ubuntu, “[...] uma palavra dita na hora errada, por mais insignificante que possa parecer, pode causar danos irreparáveis até as grandes amizades [...]” (BRAZ, 2012, p. 77). Contudo, ao tomarmos conhecimento de outro título envolvendo o coelho torna-se evidente: a personagem não agiu de maneira impensada,

pois era do seu feitio menosprezar outrem e se autopromover, conforme observado no dia “em que escravizou o elefante”.

Para conseguir esse feito vários artifícios foram utilizados. Após insultá-lo, perante os demais animais, o coelho fingiu-se doente, pois tinha consciência das consequências desse ato. Interrogado pelo ofendido, o matreiro se demonstrou arrependimento e solicitou sua ajuda para desfazer o “mal-entendido”. Porém, seu objetivo era ridicularizar o elefante ao solicitar que este o transportasse. A atitude de todos os habitantes da floresta foi de incredulidade, não satisfeito o pequeno ser ainda esbravejou: “[...] Eu não disse? Ele não é meu escravo? Quem carregaria alguém tão pequeno e insignificante nas costas a não ser um escravo?” (BRAZ, 2012, p. 84)

Se a atitude do elefante, assim como a do corvo, foi de fuga, diante das investidas do coelho. Registra-se relatos nos quais as personagens enfrentam os oponentes, fazendo-os passar por situações similares. Transmite-se, assim, a mensagem “Não aja com os outros, como não gostaria que agissem com você”. Essas narrativas Espírito Santo (2000, p. 119) classifica como rival, as quais são baseadas “[...] em duas funções primárias: a competição e a vitória [...]”.

Júlio Emílio Braz ilustra essa tipologia evocando o cágado e o lagarto. A “estória” transmite o ensinamento de não nos aposarmos daquilo que não nos pertence, como fez o segundo animal, em relação ao saco de milho do primeiro, sem levar em consideração o sofrimento do cágado e da sua família que padeciam de fome. Mesmo assim o cágado “[...] Preferiu ignorar qualquer vingança ou reclamação [...]” (BRAZ, 2012, p. 75), mas surgida a oportunidade fez o lagarto sentir as consequências do seu ato.

Ao perder a calda, este fica desolado exigindo reparação, ao que o cágado argumenta: “[...] e porque pagaria? Fiz o mesmo que você fez [...] estamos quites.” (BRAZ, 2012, p. 75)

Se o tipo rival foi adequado para evidenciar o respeito aos bens alheios, a fábula que tem como personagem o leão “coração-sozinho” é significativa para valorizar as pessoas do nosso convívio, seja no ambiente escolar, seja fora dele. A voz narrativa enfatiza a importância da comunidade por meio dos pais e irmãos do animal, os quais sempre que o encontravam lembravam: “[...] que a solidão era coisa ruim, envenenava a alma e tornava o coração de qualquer criatura seco e egoísta.” (BRAZ, 2012, p. 78)

O fato de não ouvir os apelos daqueles que o amavam ocasionou a morte do leão, pois “[...] por mais que cassasse, se esforçasse e até capturasse uma presa sozinho não conseguia matá-la e, assim, saciar a fome. Sem alternativas, insistia em caçar, e a fome apertando [...] por fim, o matou.” (BRAZ, 2012, p. 79). As ponderações acerca do vínculo realidade-ficção são pertinentes ao processo educacional porque: [...] as camadas mais profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos [...]. Talvez os contos populares [...] atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente. (CANDIDO, s.d., p. 84)

Se ocasionalmente os livros podem contribuir com o desenvolvimento de habilidades cognitivas e socioemocionais, para citar algumas, é possível mensurar o potencial da literatura oralizada quando abordada a partir de um planejamento prévio, conforme ressalta a voz narrativa “[...] – O bom de uma história contada é que quem a conta pode fazer como quiser ou da maneira que melhor agradar a quem ouvir. Basta [...] resolver [...] que direção

seguir e, [...], que palavras usar para manter a atenção, conservar o silêncio e, assim, encantar [...]" (BRAZ, 2012, p. 76).

Considerações Finais

As narrativas apresentadas no capítulo “As primeiras histórias” caracterizam-se como parábolas, gênero definido por Moisés (2013, p. 347) como: “Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita [...]”. Todavia, distingue-se pelo fato de ser protagonizada por humanos.” Enquanto é notória a presença de fábulas no livro de Júlio Emílio Braz, os apólogos, relatos “[...] protagonizados por objetos inanimados (plantas, pedra, rios, relógios, moedas, estátuas, etc.)” (MOISÉS, 2013, p. 35) não são registrados. No entanto, dentre as narrativas se observa a (re)escrita de um mito criacionista originário do Mali.

A primeira parábola, “Eyambal I e suas duzentas esposas”, possibilita conhecer o destino reservado a pessoas perversas. Por ciúme a primeira mulher enfeitiça o soberano, o qual ordena a morte dos filhos com Adiaha, ainda crianças. Nessa “estória” a presença do maravilhoso é percebida, de forma mais enfática, a partir do último matrimônio, pois o rei desposara uma descendente de aracnídeo. Porém, sua beleza encontrava-se escondida a conselho da mãe. Ao surpreender “[...] a filha da aranha trocando as peles durante a noite e [descobrir] o quanto era formosa. O medo cresceu [no coração da rainha]”. (BRAZ, 2012, p. 48).

Lições acerca de “beleza interior” e da “lei do retorno” podem ser amplamente exploradas nas escolas, visando uma formação social, mesmo em momentos de entretenimento. Tais

oportunidades são propícias, também, a contextualização, pois na perspectiva de Pereira (2007, p. 44) o letramento literário “[...] deve assumir [...] seu caráter [...] de ação livre, executada como expressão da imaginação e catarse, articulada nos níveis do possível, do impossível, do vivido e do contingente, sentida como algo que destrói os estereótipos do cotidiano e instaura o círculo mágico do prazer.”

As narrativas seguintes, igualmente, colaboram com a supracitada perspectiva de trabalho docente, o conto “Nenhum rei é como Deus” oportuniza ponderações sobre fé e traição. Sentindo-se desrespeitado pelo nobre que o cumprimentava com deferência, mas sempre ressaltava a soberania de Deus, o monarca resolveu vingar-se, confiando-lhe a proteção de uma joia com o intuito de castigá-lo, caso a perdesse. Para concluir o plano, ordenou que a esposa do nobre fosse seduzida com valiosos presentes. Vaidosa, a mulher não resistiu, entregando o anel ao rei. Apesar da trama a atuação de forças sobrenaturais e a esperteza do filho salvam o homem da armadilha.

Saliente-se: atividades voltadas a audição de textos populares favorecem a manutenção da memória coletiva e o desenvolvimento da oralidade, por meio do (re)conto, tendo em vista que “[...] a arte de bem falar pode ser extensamente melhorada com a narração de contos [...]”, bem como a integração grupal, pois “[...] as sessões de história são um fator de coesão, servindo de estreitamento de relações e laços de solidariedade entre os membros da comunidade.” (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 146).

A última parábola apresentada é “Afióng a filha desobediente”. Disposta a se casar apenas com “[...] um homem bonito, jovem e forte” (BRAZ, 2012, p. 63) capaz de amá-la, independente

de seus caprichos, a personagem aprende sofregamente que a vaidade é traiçoeira. Essa narrativa dialoga com a primeira parábola no que se refere a aparência de Adiaha, cuja beleza não era alcançada pelos olhos dos que a condenavam por estar encoberta. Todavia, era aceita pelo rei, contrapondo-o a fútil protagonista. Percebe-se o sentido moralizante, da referida narrativa, no desfecho, pois Afiong casou-se com uma caveira, “ser” que: [...] Reuniu um grupo de companheiros [...] e foi pedindo o que cada um tinha de melhor: cabeça bem proporcionada, corpo musculoso, braços fortes [...], pernas velozes [...]. Tudo belo e harmonioso. O mais encantador dentre aqueles da raça humana” (BRAZ, 2012, p. 64).

Uma paixão avassaladora a incapacitou de suspeitar daquele homem. Por isso a personagem em momento algum se questionou acerca da personalidade da bela criatura; partindo com ele sob os protestos dos pais que desejavam vê-la casada com alguém do seu convívio. A esse respeito é oportuno ressaltar: “[...] os defeitos a evitar são em maior número que as proibidades glorificadas, pretendendo o narrador com este procedimento sublinhar as transgressões e as vaidades que devem ser banidas. (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 144)

Assim, o potencial das fábulas e parábolas, no que concerne à reflexão acerca de atos condenáveis, do ponto de vista étnico-social; objetiva, sobretudo, propiciar um convívio harmônico, tendo como referência elementos constitutivos da cosmovisão presente no continente antes da “invasão europeia”, pois “A formação da pessoa africana [...] é um processo coletivo; uma responsabilidade social [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 55).

Referências

- BRASIL, Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília/DF, 2004.
- BRAZ, Júlio Emílio. **Griots**: histórias que ouvimos na África. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118273/1/ppec_8635992-5655-1-PB.pdf. Acesso em 14 de fev. de 2019.
- ESPÍRITO SANTO, Carlos. **Tipologias do conto maravilhoso africano**. Lisboa: Cooperação, 2000.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. Editora Ática. São Paulo, 2006.
- GUERREIRO, Manuel Viegas. **Os macondes de Moçambique**. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1966.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **“La tradition vivante”, Histoire générale d’Áfrique**. Paris: UNESCO, 1980.
- HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In.: **Griots -culturas africanas**: linguagem, memória, imaginário. (Org.) LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. Natal: Lucgraf, 2009.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: cultrix, 2013.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: IBECA, 2003.

PEREIRA, M. A. Jogos de linguagem, redes de sentido: leituras literárias. In: MARTINS, A. et. al. (orgs). **Literatura e Letramento**: espaços, suportes e interfaces, o jogo do livro. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ROCHA, Everaldo. **O que é mito?** São Paulo: Brasiliense, 1996.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

PARTE 4

Literatura e História

À Tereza de Benguela

*O imaginário brasileiro, pelo racismo,
não concebe reconhecer que as
mulheres negras são intelectuais.*

Conceição Evaristo

SUMÁRIO PARTE 4

- 880** A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM **SANGUE NEGRO**, DE NOÉMIA DE SOUSA
Maria Carolina Souza da Silva (UEA)
Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon (UEA/PPGLA)
- 899** TECELAGENS DO DESEJO FEMININO: O ERÓTICO EM AMARGOS COMO OS FRUTOS
Profa. Ma. Maria Geneceleide Dias de Souza (UFPB)
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)
- 913** A REPRESENTAÇÃO INFANTIL EM POESIA: SOB RECORTES DA IDENTIDADE DE ETNIA E GÊNERO
Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB/PROFLETRAS/PIBIC)
- 931** “ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO” EM A **ESCRavidÃO CONTADA À MINHA FILHA** (TAUBIRA)
Maria Vagneide de Oliveira Ferreira (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB – UFRN/PPgEL)
- 948** MARIAMAR: PALAVRA & RESISTÊNCIA UMA LEITURA DE A **CONFESSÃO DA LEOA**, DE MIA COUTO
Profa. Ms. Maria de Fátima de Lima Lopes (UFRN/UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/UFRN/PPgEL)
- 964** A NEGRITUDE MOÇAMBICANA EM NOÉMIA DE SOUSA – A VENDA COR DE ROSA FOI DEMOLIDADA, DEPREDADA E ESTILHAÇADA
Profa. Ms. Mariana Alves Barbosa
Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino
- 988** O PERIFÉRICO NO CENTRO: POESIA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL
Mariana de Matos Moreira Barbosa (UFPE/PPGL)
- 1001** DOIS CORAÇÕES FEMINISTAS
Profa. Dra. Michelle Aranda Facchin (IFSP)
- 1017** JUREMA SAGRADA: RESISTÊNCIA, FORMAÇÃO E RECONHECIMENTO DA IDENTIDADE NO NORDESTE BRASILEIRO
Mirele Rosália Otaciano (UFPE/PPGL)

- 1031** **A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E PURPLE HIBISCUS: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA REPRESENTAÇÃO DA POSIÇÃO AXIOLÓGICA DA MULHER FRENTE AO PATRIARCADO**
Naide Silva Dias (UFRN/PPgEL)
Prof. Dr. Orison Marden Bandeira de Melo Junior (UFRN/PPgEL)
- 1050** **REIVINDICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DO TRÁFICO ATLÂNTICO DE ESCRAVOS PARA O BRASIL NOS POEMAS *NEGROS* E *NAVIO NEGREIRO* DE SOLANO TRINDADE**
Oscar Santana dos Santos (UFBA)
- 1067** **A MÚSICA CONTEMPORÂNEA DA ÁFRICA OCIDENTAL: REFLEXÕES A RESPEITO DA CONTRIBUIÇÃO DA ARTE AFRICANA PARA A CIDADANIA CULTURAL**
Prof. Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo (UNILAB)
- 1084** **A POESIA DE PHILLIS WHEATLEY ENQUANTO RESISTÊNCIA À ESCRAVIZAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS**
Renata Gonçalves Gomes (UFPB)
- 1102** **O CAMPO LITERÁRIO EM MOÇAMBIQUE E O CASO DA REVISTA *CHARRUA***
Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)
- 1120** **LIAME MÃE E FILHA EM *AS MULHERES DE TIJUCOPAPO* DE MARILENE FELINTO**
Renzilda Ângela de Souza Ferreira de Santa Rita (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 1135** **AS LITERATURAS AFRICANAS NO CURSO DE LETRAS DO INSTITUTO UFC/VIRTUAL**
Prof. Dr. Roberto Pontes (Universidade Federal do Ceará)

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM *SANGUE NEGRO*, DE NOÉMIA DE SOUSA

Maria Carolina Souza da Silva (UEA)

Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon (UEA/PPGLA)

Considerações iniciais

O colonialismo português implementou uma dominação baseada tanto na violência física quanto na opressão ideológica que inferiorizou o povo moçambicano, partindo de pressupostos patriarcais, etnocêntricos e raciais. Os países que passaram pelo processo de colonização, como Moçambique, vivenciaram a violência e conflitos civis. As antigas colônias tornaram-se espaços de exclusão de grupos e segmentos sociais, aos quais foram negados direitos. A guerra de libertação nacional, desencadeada em Moçambique assim como em outras colônias, marcou o momento em que as futuras nações clamaram pela sua independência.

Nesse contexto de oposição ao regime colonial, a escritora moçambicana Noémia de Sousa apresentou-se como mulher militante que lutou pela nação africana, pela dignificação das mulheres e pela busca de direitos. Não só fazendo contestação ao colonialismo português, mas também clamando e cooperando com uma geração de intelectuais, políticos e artistas em torno de um

ideal de liberdade. Assim, por meio da poesia, deixou registrada sua impressão sobre aquele momento histórico.

Os conflitos originados na colonização que negou valores e direitos à população através da aculturação e escravidão, deixaram marcas nos corpos femininos. A resistência da mulher diante dos conflitos são revelados através da escrita literária feminina da poeta. Sua literatura é arma de luta contra a opressão, é recurso necessário para a conscientização e valorização da cultura local, fatores que apontam para um devir que anunciava a libertação nacional.

Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo analisar a situação da mulher moçambicana na obra *Sangue Negro* (2016). A voz de Noémia de Sousa representa a voz coletiva feminina, que reverbera por liberdade. Na sua poética estão representadas as mazelas e opressão do colonizador, em especial sobre a mulher que fora usurpada e silenciada pela subalternização que a colonização portuguesa fez acontecer em Moçambique.

O trabalho foi dividido em três partes. Na primeira, enfocamos a formação da literatura, em língua portuguesa, na colônia. Na segunda, a importância do surgimento da imprensa para a solidificação dessa literatura em Moçambique. Por fim, na terceira, analisamos “Poema” e “Moças das docas” (SOUSA, 2016), no intuito de apresentar a situação feminina que a poeta aborda nos seus escritos e a representação positiva da mulher metaforizada como a Mãe África.

Formação da literatura em Moçambique

A literatura sendo uma arte feita pelo homem reflete as manifestações e identidades culturais de um povo. A língua, como instrumento de comunicação, carrega consigo essas representações culturais tornando-se a ferramenta pela qual essa arte pode ser criada e transmitida. No caso da literatura realizada em Moçambique há uma dificuldade em se falar de manifestações e identidades culturais sem falar do colonialismo português.

No século XV, o rei de Portugal propõe uma expedição chefiada por Vasco da Gama para descobrir rotas marítimas para a comercialização das especiarias vindas do oriente. Em 1415, os portugueses cruzam o Estreito de Gibraltar, conquistam a cidade de Ceuta, em Marrocos, e tornam-se os primeiros europeus a estabelecerem contato com o continente africano (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006). Com isso, até o final do século XV, europeus penetram em países como Angola, Congo e demais do extremo sul africano até a costa oriental, adentrando em Moçambique em 1498. No ano de 1505 criam a fortaleza em Sofala e mais tarde, em 1507, na ilha de Moçambique, com o intuito de torná-la base para apoio dos navios que ali trafegavam com as especiarias asiáticas.

Com a entrada dos portugueses em Moçambique, comerciantes e missionários foram inserindo-se no país para apoiar conquistas militares criadas no interior, dominando assim o comércio para o reino. Essa primeira penetração mercantil é designada como a fase do ouro e dá início à fase do marfim e à fase dos escravos, pois com a grande busca de ouro em Moçambique mais portugueses fixaram-se nessa região, tomando o domínio, sempre em busca de novas formas de comercialização.

Essa busca em massa por mercadorias, não só dos portugueses, mas também de indivíduos de outros países, gerou nos anos de 1884 e 1885 uma Conferência em Berlim, que oficializou o neocolonialismo para a exploração econômica das colônias africanas pelos países europeus. Nessa corrida por terras africanas, através dessa conferência, destinaram a Portugal a posse do território moçambicano, originando um choque entre a cultura europeia e a cultura africana.

No entanto, essa posse de terras não ocorreu de maneira fácil. Os nativos durante anos entraram em conflito com os portugueses na tentativa de não perderem as terras. Mas, mesmo diante desse conflito o colonizador europeu ocupou definitivamente Moçambique. Essa ocupação coincidiu com o regime salazarista em Portugal, que objetivou inserir um nacionalismo português em suas colônias. Em 1926, dá-se início o regime ditatorial liderado por Antônio de Oliveira Salazar, que como forma de nacionalismo a seu país, sanciona a assimilação em Moçambique e outras colônias:

Segundo a lei da assimilação, o africano, a fim de ser oficialmente reconhecido como civilizado tinha que submeter-se a um processo de europeização. Para se tornar assimilado, o indígena via-se obrigado a abandonar os usos e costumes tradicionais, adotar a religião cristã, falar e ser alfabetizado em português e portar-se sob as normas do sistema econômico imposto pelos colonizadores. (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006, p.12).

A partir dessa lei, os portugueses tentam transferir sua cultura aos moçambicanos, que aos poucos se submetem ao processo de aculturação. Assim, o grau de civilização dos moçambicanos era identificado de acordo com a aquisição da cultura lusa, como a

língua portuguesa, o cristianismo e demais práticas “civilizatórias”. O impacto colonial ocasiona, na população local, a orientação de uma educação na língua do europeu, originando, assim, uma literatura com base na língua do colonizador. Chabal (1994), apresenta:

Pelo facto de as culturas africanas serem orais, o desenvolvimento da literatura africana só pôde ganhar forma através do uso da língua colonial europeia. Em resumo, as literaturas “nacionais” africanas desenvolveram-se numa língua estrangeira com poucas raízes culturais africanas e dentro do contexto de países “artificiais” – ou seja estados-nação que foram colônias – e nos quais o estabelecimento do estado precedeu a construção da ação. (CHABAL, 1994, p.16).

A língua portuguesa sendo então a forma modeladora em Moçambique evidencia que a cultura desenvolvida ali gira em torno dos parâmetros dessa língua imposta, que se torna parte da cultura moçambicana forçadamente. Para Chabal (1994, p.18), “Ainda que toda a língua normalmente derive de uma dada cultura, o uso de uma língua estrangeira por um povo, cuja cultura tenha outras raízes, não é modelado pelos parâmetros culturais da língua original”. Assim, emerge uma escrita e fala portuguesa que se refletem na literatura ali criada.

O choque entre as culturas é evidente nessa relação de enfrentamento que ignora as línguas nacionais. Os poucos escritores africanos, antes da colonização, e o não reconhecimento da tradição de uma cultura oral de transmissão de histórias, de geração em geração, marcam a exclusão e

posterior marginalização das línguas africanas diante da língua do colonizador.

Importa citar o fato de que foi a partir das políticas de assimilação que ações como a da criação da Casa dos Estudantes do Império (CEI), foram colocadas em prática. A Casa, localizada em Lisboa, era local de migrantes, onde se reuniam jovens oriundos de diversas partes do Ultramar, como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau e Timor. Mas, historicamente, a CEI teve importante papel na tomada de consciência e difusão das ideias nacionalistas e anticoloniais entre os estudantes advindos das colônias africanas.

O colonizador, incoerente, “deu um impulso à conscientização social, cultural e política de muitos dos súditos negros e mestiços do regime colonial” (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006, p. 12). Possibilitou aos africanos conhecer outra vertente da história da África e de literaturas do mundo. O resultado seria a criação de uma literatura que tivesse relevância para sua terra e impacto para o mundo. A assimilação que deu, contraditoriamente, um impulso ao conhecimento do moçambicano, faz parte da primeira das quatro fases apontadas por Chabal (1994), a respeito do processo de evolução da literatura moçambicana. A segunda fase ocorre pelo processo de resistência dos colonizados, que lutavam em favor da independência do seu país e, também, na tentativa de resgatar a cultura africana, não deixando ser levado o pouco do que ainda existia de identidade e costumes. Noémia de Sousa encaixa-se nessa fase. Sua produção aborda a resistência, a luta do ser africano, além das raízes culturais que formam as sociedades do continente.

A terceira fase ocorre após a independência, lugar em que o escritor africano tenta impor a sua literatura e mostrar que de

tudo um pouco ele poderia escrever. Esse momento se dá pela busca de afirmação da sua escrita. Já a quarta e última fase é o período em que o escritor consagra a sua escrita e mostra suas posições políticas, ideológicas e culturais diante do mundo. Agora as preocupações dos escritores moçambicanos equivalem à mesma preocupação de escritores de todo o mundo, mostrando assim a evolução da literatura africana até a sua consolidação.

A imprensa em Moçambique

Ao longo da história, a imprensa tem demonstrado um papel importante da escrita, organizada em torno de crônicas jornalísticas, e também literárias. (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 13). Para falar do percurso da literatura moçambicana é necessário mencionar a imprensa, pois uma das formas de resistência foi através de crônicas que se entrelaçam perfeitamente com a crônica literária, produzida pelos escritores comprometidos em expor, com sentimento anticolonial, reivindicações sobre a colonização, pensamentos, valores sociais e culturais.

Carregada de um caráter contestatório, essa ferramenta pode ser considerada como um impulso dado aos escritores da época, para mostrarem suas opiniões e posições diante do colonialismo português. Assim, gerou-se um amplo círculo de leitores e escritores engajados, com uma atuação política e estética, empenhados na construção de uma identidade literária própria.

Acerca da história da imprensa em Moçambique é importante mencionar que a publicação do *Boletim Oficial*, em 1854, marca o início da imprensa na antiga colônia portuguesa. Mais à frente, em 1868, é criado o periódico *O Progresso* (primeiro jornal

não oficial da província), dando início as ideias de contestação do povo moçambicano diante do governo colonial.

O Africano (1908) e *O Brado Africano* (1918-1974), elaborados pelos irmãos José e João Albasini, abrigaram no seu suplemento “O Brado literário”, produções de diversos escritores, inclusive de Noémia de Sousa. *O Brado Africano* (1918-1947), foi um dos jornais mais marcantes e decisivos na divulgação da poesia moçambicana. Sendo veículo para o surgimento das primeiras manifestações de contradição e afirmação da cultura moçambicana, abarcou as produções literárias da escritora em destaque:

Paralelamente às formas de expressão popular, a escrita foi-se desenvolvendo, igualmente inspirada na experiência diária moçambicana. É importante não olvidarmos que a crítica escrita, como por exemplo, em *O Brado Africano*, tenha sido progressivamente reprimida desde os meados da década de 30. Por esta razão, as críticas ao colonialismo, neste período, eram quase exclusivamente sob forma poética, por ser meio de comunicação mais imediato e menos dispendioso, entre o reduzido número de intelectuais nas principais cidades (HEDGES, 1999, p. 225)

A voz de Moçambique, criado em 1960, também deu lugar a escritores expressivos como Rui Knopfli, Rui Nogar, José Craveirinha, Fonseca Amaral entre outros. Segundo Macedo e Maquêa (2007, p. 18), os jornais “foram o palco para o surgimento das primeiras atuações de autores africanos para expressar essas contradições e as primeiras necessidades de afirmação da cultura africana”. Dessa forma, constituiu-se um espaço privilegiado de divulgação de texto e de contato entre o autor e o seu público. Para as estudiosas, a situação colonial marca as produções iniciais de

uma literatura em língua portuguesa, produzida em Moçambique, nos anos de 1920 e veiculada nos periódicos.

Dor e resistência no canto lírico de Noémia de Sousa

Participando dessa nova forma de produção literária, Noémia de Sousa é uma das primeiras mulheres a escrever literatura em Moçambique. Reconhecida como “mãe dos poetas moçambicanos”, atuou como militante na conquista da independência nacional, sobretudo com a sua produção literária. Deu voz às mulheres colonizadas durante o período de escravidão, momento em que havia sofrimento e silenciamento advindo da opressão do colonizador. A poeta trata essas questões com bastante força. Sua literatura é ferramenta para a valorização e afirmação da identidade da mulher e do povo de Moçambique.

Dentre os poemas selecionados para uma análise mais cuidadosa, destacamos “Poema”. Nele presenciamos a metáfora do grito, constante na maioria dos versos da autora. O elevado grau de conscientização em relação à liberdade revela que não há mais espaço para o medo e para o silêncio. Também não há lugar para o choro e lástima. O momento é o de enfrentamento, conforme o eu-lírico relata e anuncia:

Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me
agora que rasguei a venda cor de rosa

e gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna
agora que minha alma de África se iluminou
e descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”

Ò carrasco de olhos tortos,
de dentes afiados de antropófago
e brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
traz teus instrumentos de tortura
e amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
– que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta!

Basta!

(SOUSA, 2016, p.122)

No poema em análise, o eu solta a sua voz para dizer que é hora de dar um basta à toda submissão imposta pelo sistema colonial. É preciso purificar a alma, olhar para dentro de si e buscar o que foi escurecido pela dor e pela angústia. Assim, como podemos observar, o canto de Noémia de Sousa é simples, porém pontual em relação aos seus objetivos políticos. Seus versos são estratégias para que os seus leitores compreendam e se conscientizem das crueldades impostas aos povos colonizados.

O poema segue uma sequência de ações. O eu que habita, logo no início dos primeiros versos, denuncia os abusos coloniais representados por verbos que exprimem o seu pedido em relação a ação do colonizador: “Bates-me e ameaças-me/ Armas-me grades e queres crucificar-me /Condenas-me à escuridão eterna”. Após, apresenta a sua consciência diante da desumanidade dos portugueses - “Agora que levantei minha cabeça esclarecida”, sugerindo que é o momento de lutar pela sua libertação física e ideológica.

Na segunda estrofe, no segundo verso: “Agora que rasguei a venda cor de rosa”, está representada a retirada do véu colonialista que impedia a tomada de consciência. Consideramos que o véu mantinha as mulheres moçambicanas cegas diante das mazelas da ideologia do colono. O véu cor de rosa, marca da feminilidade, agora está fora do rosto. A mulher tem a chance de enxergar e lutar pelos seus direitos.

Na terceira estrofe a representação da consciência da identidade africana está presente no segundo verso: “Agora que minha alma de África se iluminou”. Aqui a identidade africana é reavivada para combater o colono. No final de cada estrofe ecoa o grito de combate ao colono: “E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”, afirmando sua posição diante das atrocidades do sistema.

O eu lírico feminino representa a voz da mulher subalternizada, marginalizada, silenciada pelo colonialismo, que ganha voz para denunciar todo seu sofrimento como mulher negra. Esse eu lírico, mesmo sabendo do poder do colonizador, enfrenta-o, criminalizando aqueles que derramaram sangue negro e os que ainda derramarão.

Noémia de Sousa dá voz às mulheres e a todos os indivíduos escravizados fisicamente e culturalmente. Estes, apesar de todo o sofrimento oriundo da colonização, ganham voz e demonstram resistência durante os anos de opressão. Encontra-se um eu lírico feminino que denuncia os abusos sofridos. Ela tem voz e propaga o seu grito de denúncia diante do ambiente em que a mulher foi colonizada pelo gênero e pela raça. Nesse sentido, o clamor pelo término das injustiças, presente em todo o poema, dá lugar à ação e o eu lírico se levanta para continuar lutando pelo seu povo: “me erguerei lúcida bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!”.

Na quarta estrofe, segue a descrição dos colonizadores aos olhos do eu lírico: “Ó carrasco de olhos tortos/De dentes afiados de antropófago/E brutas mãos de orango”. A denúncia e o abuso da violência são mencionados: “Vem com o teu cassete e tuas ameaças/Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me/traz teus instrumentos de tortura/e amputa-me os membros, um a um...”. Além das agressões físicas, há também a contestação da exploração cultural e religiosa, que amputou os membros da identidade social e cultural do povo africano.

Compreendemos que a situação da mulher nesse poema é de luta e resistência. Representa a voz que descobre a renovação para a experiência do saber. A mulher ganha o papel do ser que busca o conhecimento para a liberdade física e intelectual. Sobre resistência Bosi (2002, p. 134), define que “[...] é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico”. Sendo assim, o eu lírico feminino representa as mulheres moçambicanas que, possuindo ligação com seu contexto existencial e histórico de opressão do colonizador, lançam mão de uma conduta de resistência perante o opressor.

Na análise de “Moças das docas” (2016), abordamos o tema da prostituição e os abusos sofridos pelas mulheres nos anos de colonização. Ao longo dos versos, relevam-se os espaços marginalizados, “Munhuanas” e “Ximpamanines”, onde habitam as mulheres prostitutas, pobres, negras, oprimidas pelo regime colonial-patriarcal de Moçambique.

Moças das docas

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Ximpamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.
De mãos ávidas e vazias,
de ancas bambaleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite,

Viemos...

Fugitivas dos telhados de zinco pigando cacimba,
do sem sabor do caril de amendoim quoditiano,
do doer de espádua todo o dia vergadas
sobre sedas que outras exibirão,
dos vestidos desbotados de chita,
da certeza terrível do dia de amanhã
retrato fiel do que passou,

sem uma pincelada verde forte
falando de esperança,

Vimos...

E para além de tudo,
por sobre Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.

Esperança de que a xituculumucumba já não virá
em noites infindáveis de pesadelo,
sugar com seus lábios de velha
nossos estômagos esfarrapados de fome,
E viemos.

Oh sim, viemos!

Sob o chicote da esperança,
nossos corpos capulanas quentes
embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros
portos, saciaram generosamente fomes e sedes violentas...
Nossos corpos pão e água para toda a gente.

Vimos...

Ai mas nossa esperança
venda sobre nossos olhos ignorantes,
partiu desfeita no olhar enfeitiçado de mar
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,
partiu no desprezo e no asco salivado
das mulheres de aro de oiro no dedo,
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre
substituindo as de prata,

partiu na indiferença sombria de caderneta...

E agora, sem desespero nem esperança,
seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade...

E regressaremos,

Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao sem sabor do caril de amendoim
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

Mas não é piedade que pedimos, vida!

Não queremos piedade

daqueles que nos roubaram e nos mataram

valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos
macios! Piedade não trará de volta nossas ilusões

de felicidade e segurança,

não nos dará os filhos e o luar que ambicionávamos.

Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança

para aguardar o dia luminoso que se avizinha

quando mãos molhadas de ternura vierem

erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,

quando nossas cabeças se puderem levantar novamente

com dignidade

e formos novamente mulheres!

(SOUSA, 2016, p.79-82)

No seu aspecto formal, o poema contém oito estrofes com variação no número de versos. Há um eu lírico coletivo: “Somos”, “Viemos”, “Regressaremos”. A predominância dos substantivos e adjetivos demonstram o sofrimento presente nos corpos e na alma das mulheres: “Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis/sem uma pincelada verde forte/falando de esperança”. Entendemos que a prostituição aqui é uma metáfora do remédio amargo, “sob o chicote da esperança”, é um eufemismo da dor do corpo.

Os verbos presentes no poema expressam a dor das moças das docas, “Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba”. Seus corpos, “capulanas quentes”, são testemunhas da dor sofrida em troca de moedas de cobre. A venda e dependência do sexo masculino para o sustento da mulher estão comprovadas nos versos: “dos homens loiros e tatuados de portos distantes”. Contudo, a voz do eu lírico solidariza-se com o sofrimento das mulheres violadas por “nômadadas doutros portos”. Resta e elas tornarem-se “fugitivas das ruas marinheiras da cidade”.

A negação do sujeito coletivo é a negação do brutal sofrimento imposto aos seus corpos: “Mas não é a piedade que pedimos, vida!/Não queremos piedade/daqueles que nos roubaram e nos mataram”. Assim, no verso “Agora, vida, só queremos que nos dê esperança”, o vocativo “vida” não consegue responder às ansiedades do eu lírico feminino coletivo. A dignidade precisará voltar, para serem mulheres novamente, posto que eram consideradas objetos comuns, com uma imagem deturpada da mulher negra, vista apenas como mulher erótica, de seios fartos e corpos voluptuosos. O poema denuncia de Noémia Sousa demonstra que a mulher moçambicana não é objeto; dela nascerá o sentimento de pertença,

de envolvimento e de posse daquele espaço construído sob o jugo da força, do preconceito e da discriminação.

A poeta apresenta os fatos de uma realidade circundante, expõe as ideias para poder debatê-las. Seguindo o pensamento desenvolvido por Sartre, ela acredita que o escritor precisa engajar-se e intervir na sociedade em que vive. A poética de Noémia é exemplo de que a literatura, nesta perspectiva, torna-se um dos meios mais eficazes de mudança social, contrária ao ideal de uma arte com o fim em si mesma. Segundo Sartre (2004):

Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Num tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor aja sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva. (SARTRE, 2004, p. 120)

A poesia de Noémia de Sousa, formada pelo engajamento que moldou a literatura em Moçambique, enfoca a necessidade de voltar às origens e trazer elementos que identifiquem o ser africano. A conjuntura social existente entre colonizados e colonizadores torna pública as ideologias e posições contraditórias, determinando, com isso, o espaço poético como possível espaço de resistência, de enfrentamento e autonomia.

Considerações finais

Conhecer a poesia de Noémia de Sousa é conhecer aspectos que marcaram o povo africano, em geral, e moçambicano, em particular. Também é perceber como se constrói a ideia de identidade através da literatura. É deparar com uma poética que, ao denunciar o sofrimento de um povo, possibilita a humanidade, essencial para que a vida em sociedade apareça em nós.

O nosso estudo demonstrou que a representação do povo moçambicano, em especial da mulher, foi criada por uma imposição do sistema autoritário português, estando assim a figura feminina relacionada ao erótico, sexual, pecaminoso e baixo. Comprovamos, através dos poemas selecionados, que as mulheres eram vistas como objetos e com uma imagem de alta libido. Além disso, verificamos que nos poemas está revelada a resistência da mulher africana que, apesar de oprimida e marginalizada, lutou e ainda luta pelo seu gênero, raça e pela sua nação.

Na poética de Noémia revela-se uma mulher que denuncia o seu sofrido cotidiano, a sua condição de ser mulher, negra, mas mesmo assim ela luta pela sua liberdade física e intelectual. Essa mulher enfrenta as atrocidades do sistema português. Supera a exploração, na esperança de um mundo que respeite as diferenças de raça, classe e gênero. A mulher também é vista como mãe África, sob a condição de um ser que acolhe e enfrenta com resistência e engajamento. De modo geral, a afirmação da identidade africana é valorizada nos poemas de Noémia de Sousa. A identidade da mulher, de sua terra e seu espaço tornam-se representações culturais de apoio e sustentação da afirmação dessa identidade feminina. Ela

resiste ao colonizador e aos parâmetros de Portugal, que visava sua elevação e, conseqüentemente, a dizimação do povo africano.

Concluimos as nossas considerações ratificando a força da palavra poética, palavra essa que traduz o comprometimento com a situação histórica, política e econômica de Moçambique. Sob esse prisma, sendo a literatura lugar ideal para a tomada de consciência e posterior negação à submissão, a poética de Noémia revela a participação ativa do intelectual africano no contexto de luta anticolonialista.

Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

HEDGES, David (org.) *História de Moçambique: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Vol.2. 2 ed. Maputo: Livraria Universitária, 1999.

MACÊDO, Tania; MÂQUEA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras e laços vol. 2*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2010.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* 3 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Cultural, 2004.

TECELAGENS DO DESEJO FEMININO: O ERÓTICO EM AMARGOS COMO OS FRUTOS

Profa. Ma. Maria Genecleide Dias de Souza (UFPB)¹

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

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)³

Introdução

A escritora Angolana Ana Paula Tavares, harmoniza toda a sua travessia poética no livro *Amargos como os frutos: poesia reunida* (2011). Nesta coleção consta os seis livros de sua autoria: *Ritos de passagem* (1985); *O lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas na terra* (2010).



1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desenvolve pesquisa sobre as cartografias da velhice na obra de Clarice Lispector. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI). E-mail: genecleidecz@hotmail.com

2 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Comparada (GELIC). Desenvolve pesquisas junto ao CNPq e a FAPEAL. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

3 Professor doutor Adjunto III do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Coordenador do grupo de pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI). E-mail: hermanorg@gmail.com

Nesta obra da poetisa Angolana é possível acompanhar o amadurecimento dos contornos líricos bem como as conclamações poéticas evidenciadas pelas dobras do tempo. Dito de outra maneira é fácil perceber as articulações da escrita, tendo em vista que no primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985) o processo criativo permeia um campo do espaço do individual, dando fruição aos seus desejos eróticos e por conseguinte a individualização de uma memória que habita a fertilidade. Já no último livro *Como veias finas na terra* (2010), o espaço da memória coletiva é valorizado, se coloca em eminência o estado do inorgânico, o sentimento da despedida como percebemos nos versos do poema *Entre luz e sombra* (TAVARES, 2011, p. 215):

Os mortos abandonam os vivos
Para viver em paz
Por entre as veias finas da terra.

A mãe terra ganha centralidade como última depositária, tanto do corpo, quanto dos desejos. As dimensões do telúrico se tornam evidentes com as expressões: deserto, aridez, dunas e areias.

A voz feminina mantém a centralidade no corpo dos seus poemas e é tecida nas assonâncias: “Que avezinha posso ser eu // agora que me cortaram as asas // Que mulherzinha posso ser eu // agora que me tiraram as tranças” (Mulher VIII); nas consonâncias: “CAOS // CACTUS // CACOS” [Caos]; e nas dissonâncias: “Há uma filosofia // do // quem nunca comeu // tem // por resolver // problemas difíceis // da // libido” (O Maboque). A figura da mulher se constitui metonímicamente na linguagem revelando os deslocamentos de um feminino que se desdobra a cada poema eivado pelo movimento dos desejos. “Aquela mulher que rasga

a noite // com o seu canto de espera // não canta // abre a boca / e solta os pássaros // que lhe povoam a garganta” [Aquele mulher que rasga a noite].

Os seis livros exaltam o corpo, a mulher, o desejo feminino. Tudo unido se condensa como uma dança entoando os ritmos da linguagem erótica. Dessa forma, temos o intuito de analisar criticamente a performance poética do erotismo que se apresenta ao longo da sua poesia. Possibilitando, assim, enxergar os recursos estéticos que traduzem o erotismo e vai ganhando tessituras metafóricas ao longo do seu percurso lírico

É perceptível que o erotismo adorna novos significados e assim vai se compondo de diferentes maneiras em cada obra. Revelando a singularidade do traço lírico da escritora que se utiliza também da metalinguagem para compor seus roteiros artísticos. “Passas as mãos como se respirasses // pela pele do poema” [ouço-te respirar entre as sílabas do poema].

A geometria dos corpos na composição do erotismo

A literatura e o erotismo mantêm uma relação de contiguidade. A palavra erotismo se popularizou no século XIX advinda mais especificamente do mito grego de Eros, significando Deus do desejo sexual (ALEXANDRIAN, 1993).

De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1998) o erotismo revela os desejos do humano. Por isso “o erotismo não é uma simples imitação da sexualidade: é sua metáfora.” Ou seja, o texto erótico é a representação textual da expressão da sexualidade. (DURIGAN, 1985, p. 38).

Para a Psicanálise o termo Eros é utilizado para designar as pulsões sexuais. Freud (1920 b) no texto *Além do princípio do prazer* explica que as pulsões podem ser: eróticas (ligadas a vida) ou tanáticas (estado inorgânico). As estudiosas Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985) refletem o erótico como uma cena teatral em que se descortina aos poucos o palco da ação.

Diante disso, é utilizado como recurso estético da literatura a metalinguagem como forma de provocar o estado lírico do texto erótico, com efeito Durigan (1985, p. 11) nos faz refletir sobre esse assunto:

A relação entre a prefixação de espaços para a representação sexual e o comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas.

Dessa forma, o erótico se desnuda pelo véu da metáfora, pelo verbo. “Dactilas-me o corpo // de A a Z” (Alfabeto). Este poema inscreve, sorrateiramente, as marcas do desejo deixando nítido um pedido. Ter o corpo acariciado do início ao fim, por isso a referência de A a Z. No poema Cerimónia secreta “Entoaram cantos breves // enquanto um grande falo // fertilizava o espaço aberto // a sete palmos da raiz.” Os verbos entoar e fertilizar ocupam função primordial no poema de debulhar as volúpias. A escritora se utiliza dos elementos da natureza para compor um cenário sobre o sexo.

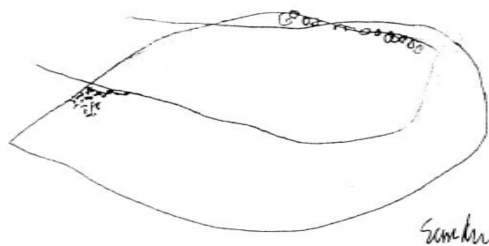
A sexualidade vai constituindo as representações das pulsões de vida dentro do projeto lírico da poetisa. De acordo com

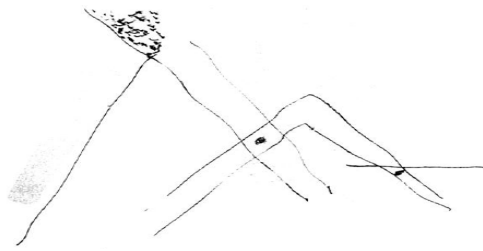
o texto *Erotismo e literatura* de Durigan (1985, p. 31) “O texto erótico, se podemos especular, se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram.”

O primeiro livro de poemas de Paula Tavares foi lançado em 1985 chamado *Ritos de passagem* este livro descortina sutilmente vários poemas com as configurações para o erótico. “colonizámos a vida // plantando // cada um no mar do outro” (colonizámos a vida). Assim como os desenhos do livro ajudam a ilustrar a face do desejo, o poema Alfabeto é um exemplo disso, as imagens do poema sobressaltam as ilustrações feitas pelo escritor José Luandino vieira.

O percurso poético em *Ritos de passagem* utiliza, metaforicamente, os elementos da natureza como forma representacional do corpo, dos órgãos sexuais, da sexualidade. “Frágil vagina semeada // pronta, útil, semanal // nela se alargam as sedes // no meio // cresce // insondável // o vazio...” (O mamão). Esse poema deixa as escâncaras a composição do fruto como metáfora da vagina.

Figura 1 e 2 – poema Mamão e Alfabeto





De maneira análoga, percebemos pelo traço dos desenhos as transfigurações de um erotismo que transgride a partir da ambiguidade das figuras. O traçado de Luandino capta a intenção da Paula Tavares, tecendo geometricamente proporções do corpo feminino.

A manga

Fruta do paraíso
Companheira dos deuses
as mãos
Tiram-lhe a pele
dúctil
 como, se, de mantos
se tratasse
 surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem

os meninos
pela faro.

Simbolicamente o fruto utilizado no poema remete ao amor e a fertilidade. Fazendo uma analogia a vagina, o poema tece seus recursos estéticos, evidenciando seu intuito de lançar as palavras metaforizando a volúpia do corpo. Desse modo, o poema trabalha com os elementos sinestésicos que a manga proporciona como: a sensação tátil “as mãos // tiram-lhe a pele”; visão do fruto “surge a carne chegadinha // fio a fio”; olfativa “o cheiro permanece // para que a encontrem // os meninos // pela faro” e o paladar “leve // morno // mastigável”.

Roteirizando os caminhos do corpo feminino, tecendo o discurso erótico. Assim é possível perceber os transbordamentos do gozo pela palavra a partir de quatro elementos: o olfato, o paladar, a visão e o tato. Os quais compõem o que denominamos império dos sentidos, por trabalhar analogamente a composição em relação ao fruto que se torna atrativo para ser devorado a partir da percepção, do cheiro, da pele, e do gosto. Bem como se adornam estes sentidos no contato sexual. Para Bataille (2014, p. 68) “Pode-se observar que o erótico tem um intenso tom de mistério, desejo, dependência da imaginação”.

No segundo livro da Paula Tavares, *O lago da lua* (1999), a poetisa apresenta o traço da escrita voltado sobre as suas vivências, reconfigurando tradições. O corpo é colocado em destaque em vários momentos, como podemos perceber em:

Ex-voto

(...)

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas

É possível percebermos a incidência do corpo na centralidade do poema. A territorialidade se destaca como marca de inscrição de uma voz e de uma identidade feminina, tal como um rito. O sagrado se poliniza no corpo.

Curiosamente, Paula Tavares escreve um livro de poemas com o título *Ex-votos*, lançado em 2003, onde também tem um outro poema de mesmo título. Nesse livro a autora registra as marcas e a memória de um povo.

Inocência Mata, no texto *Mulheres de África* (2006, p 430) explica:

considerando o tangenciamento entre feminino e mulher, pode afirmar-se que traz para a cena literária o sentimento individual, em toda a sua plenitude (que

não apenas aquela que releva do político-ideológico) e querem expandi-lo para lá do nacional e atingir primeiro a condição feminina, depois, a condição humana, sem descurar a discussão incômoda dessa condição nas relações internas de poder que trazem ainda a marca da inquietação, numa garimpagem, ainda e sempre, de um “eu” profundamente interior.

Assim, o feminino encontra-se no processo de feitura. A voz feminina entoada busca o reencontro com a identidade que parte do processo de interiorização do eu encontra no erotismo como forma de se constituir partindo para uma condição de elaboração exterior: o corpo. Esse se organizando como processo de subjetivação no universo da mulher angolana. Também é possível perceber ao longo das análises que os elementos da natureza vão geometricamente capturando as proporções do corpo feminino.

O tear erótico: cartografias do desejo feminino

*Meu corpo
É um tear vertical
(TECIDOS, P. 124)*

Para a Psicanálise o indivíduo se constitui a partir da linguagem. Desse modo, é pela linguagem que o sujeito introjeta a sexualidade e é pela via do erotismo que a sexualidade se inscreve no corpo (KEHL, 2008).

Diante disso as cartografias, aqui estudada, se mostram como uma forma de delimitar as fronteiras do desejo feminino no

projeto poético de Paula Tavares. De acordo com Joel Birman (1999, p. 31) nas “cartografias do corpo que a sexualidade é polimorfa implica enunciar que ela tem diversas formas de existência e de apresentação, se materializando, pois em diferentes modalidades de ser”.

Acompanhando esse raciocínio utilizamos os pressupostos da psicanalista Françoise Dolto (1996, p. 186) para explicar que “o desejo caracteriza-se pela manutenção de uma continuidade de vínculo com o outro, pelo qual ele se conhece e o conhece, e por ele é iniciado no mundo”. Ou seja, somos seres desejantes e o desejo se revela a partir do outro.

Os últimos três livros de poemas possuem uma estrutura marcada pela melancolia. Esta por sua vez eivada pela interiorização do eu lírico, recai sobre o corpo. Podemos notar a inserção dessa característica a partir do livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). No poema origens a melancolia se esvai a partir do passado, da memória.

Origens

Guardo a memória do tempo
e que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra,
das colheitas
e das cerimónias.

O livro *Manual para amantes desesperados* (2007) retoma o jogo do erótico personificando no corpo o teatro dos desejos. “Deixa

as mãos cegas // aprender a ler o meu corpo // que eu ofereço vales // curvas de rio //óleos // deixa as mãos cegas // descer o rio // por montes e vales.” [Deixa as mãos cegas]. “A relação da palavra com o corpo revela que a diversidade das formas do sofrimento contemporâneo nos ensina que a expressão verbal e metafórica frequentemente utiliza o corpo como imagem”. (WINOGRAD, 2016 p. 22).

Como veias finas na terra (2010) o último livro de poemas da Paula Tavares debulha volúpias pelas palavras, bem como evidencia as agruras da vida, a morte, a solidão. “passas as mãos como se respirasses // pela pele do poema // os lábios gretados // do tempo // quando vinhas com palavras // bater-me à porta” (Ouço-te respirar entre as sílabas do poema). O poema é sentido sinesteticamente, pois é atribuída à pele, primeira vestimenta do nosso corpo, onde é possível sentirmos autoeroticamente o mundo. A pele é o tecido do corpo, é o tecido da vida. A pele está presente enquanto metáfora no poema e é também um exemplo de reflexividade, pois o poema revestido da palavra (as sílabas) reconfigura-se como a pele do próprio poema. O título deste poema ao deixar ressoar o sentido auditivo deixa de modo encoberto escapar as ressonâncias sonoras que se esbarram em outra pele: a tímpanica. Dito de outra maneira, a captação do som na qual o eu lírico sugere perceber pelo sentido auditivo só é possível por causa da membrana (pele) do tímpano que reveste a parede interna do ouvido. Dessa forma, mais uma vez o poema mesmo pelo título remete à pele.

Considerações finais

A poesia das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa tem assimilado a escrita como projeto político e de identidade: Agostinho Neto, Paula Tavares, Amélia Dalomba (Angola); Noémia de Sousa, José Craveirinha, Hironcina Joshua (Moçambique); Ovídio Martins, David Hopffer Almada, Vera Duarte (Cabo Verde); Odete Semedo, Amílcar Cabral, Agnelo Regalla (Guiné Bissau); Francisco José Tenreiro, Costa Alegre, Alda do Espírito Santo, Conceição Lima (São Tomé e Príncipe); Ascenso Ferreira, Conceição Evaristo, Miriam Alves (Brasil) compõem o quadro, circunstancialmente, inscrito pelas ressonâncias do Movimento da Negritude e da tomada de consciência nacionalista e da visão questionadora da colonização e da Europa como centro do mundo.

Assim, paradoxalmente, a língua do colonizador é usada para inserir a voz silenciada das culturas nacionais, de países de língua portuguesa, e para denunciar as estratégias do discurso da colonização que visam atenuar a existência das culturas de tradição africana ou afrodescendentes.

Desse modo, interessa-nos mostrar, neste trabalho, as várias faces do feminino na poesia de Paula Tavares. Ressoando a voz de uma escritora negra que se coloca no *lócus* político de resistência e reinvenção, trabalhando no cerne da sua poesia com os processos composicionais do erotismo e colocando o eu lírico feminino na centralidade dos seus trabalhos.

O corpo feminino na poesia de Paula Tavares pode ser considerado transgressor, subversivo, ele ocupa o espaço da denúncia tendo em vista que o lançamento da 1^o edição de *Ritos de passagem* foi sob a égide da guerra civil que solapava o solo

Angolano. É importante destacar que o desejo na poesia de Tavares não é silenciado, mas a todo instante se contorce, mostra as suas reverberações, seja no corpo, ou desnudando pela palavra com o intuito de alcançar o império dos sentidos. Sua poesia é sinestésica e também imagética.

Dentro dessa perspectiva, insere-se a poesia feminina negra, demarcadora do espaço de engajamento de uma voz duplamente silenciada pela marca de gênero e pela colonização. Considerando a linguagem como refratora da existência, Inocência Mata (2006) nos diz que a escrita literária da mulher negra promove “uma subjetivação enunciativa, pela internalização do olhar sobre as relações de poder e por uma auto-reflexividade” tecida, como podemos identificar no projeto poético de Amélia Dalomba e Conceição Evaristo, cujos trabalhos estéticos instauradores da metapoesia refletem, sobretudo, um projeto político em que a afirmação da arte é a afirmação da voz, do estar consciente da mulher no mundo através da palavra.

Referências

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello, Rocco, 1993

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BIRMAN, J. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DOLTO, Françoise. **Sexualidade feminina: libido, erotismo e frigidez**. Trad: Roberto Cortes de Lacerda. -3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

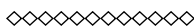
- DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo, editora: Ática. Série Princípios, 1985.
- FREUD, S. (1920b) **Além do princípio de prazer**. Tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KHEL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008
- MATA, I. Literatura Angola - Dizes-me coisas amargas como os frutos: da Dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos. **Revista Ecos**. Edição nº 003. 2006.
- MORAES, L.R & LAPEIZ, S. M. **O que é pornografia**. São Paulo, Abril cultural, brasiliense. 1985.
- TAVARES, A. P. **Amargo como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- TAVARES, A. P. **Como veias finas na terra**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- TAVARES, A. P. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001
- TAVARES, A. P. **Ex-votos**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- TAVARES, A. P. **Manual para amantes desesperados**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- TAVARES, A. P. **O lago da lua**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- TAVARES, A. P. **Ritos de passagem**. Poemas. Luanda: União dos Escritores Qngolanos, 1985.
- WINOGRAD, Monah. Corpo: natureza e expressão. In: NOVAES, Joana; VILHENA, Junia de (Org.). **Que corpo é este que anda sempre comigo?** : corpo, imagem e sofrimento psíquico /– 1. Ed. – Curitiba, Appris, 2016.

A REPRESENTAÇÃO INFANTIL EM POESIA: SOB RECORTES DA IDENTIDADE DE ETNIA E GÊNERO

Profa. Dra. Maria Suely da Costa
(UEPB/PROFLETRAS/PIBIC)¹

Introdução

Hoje em dia, assiste-se a uma transformação não só do veículo de publicação dos textos de cordéis (impresso e virtual), como também dos temas, voltados, por exemplo, para histórias sobre casos e personagens presentes no quotidiano, o que torna possível afirmar que essa literatura tem sido, na vida cultural brasileira, um elemento importante para a configuração identitária de vários setores nacionais. Dentre as temáticas abordadas pela literatura de cordel, é possível identificar as marcas de um discurso fortemente questionador e propenso à construção/reconstrução de uma representação de uma identidade de configuração positiva. Tais aspectos são notáveis em produções da cordelista cearense Jarid Arraes, escritora comprometida com projetos sobre direitos humanos, atuando como jornalista na *Revista Fórum*, numa coluna semanal intitulada “Questão de Gênero”. Jarid Arraes trabalha com publicações de



¹ Linha de pesquisa “Estudos literários”. E-mail: mscosta3@hotmail.com

artigos nos quais escreve a respeito da educação popular e cidadania, diversidade sexual e de gênero, direitos e questões raciais.

O texto poético possui peculiaridades como, por exemplo, possibilitar as pessoas a criar e recriar mundos, além de descobrir outros significados para uma palavra que, carregada de musicalidade, desperta a emoção, a sensibilidade, a criatividade. Segundo Yunes (2010), a literatura aproxima as crianças das experiências humanas e das reflexões sobre a vida, oferecendo um processo em que elas vivenciam, pelas experiências captadas no espelhamento com o outro, que os ajudam a tomar decisões, a fazer escolhas, a criticar a realidade e a entender melhor as relações humanas.

Discutindo o processo de construção da identidade, tanto individual quanto coletiva, Habermas (1983) vai salientar o fato de que ambas passam por um processo de desenvolvimento que, em seu ápice, deve se caracterizar pela autonomia, pela consciência, pela corresponsabilidade, tanto sobre a história pregressa como futura. Essa identidade emancipada, competente nos usos da comunicação, descentrada de si e aberta a princípios universais é denominada por Habermas de identidade “pós-convencional”. Por sua vez, Hall (2003) orienta que devemos pensar a identidade não como fato já concluído, mas como uma produção sempre em processo, constituída dentro da representação social.

Estudar a respeito dessas representações em torno da personagem infantil contribui para que identifiquemos a literatura de cordel sob uma ótica mais contextualizada e transformadora em sua relação com questões do cotidiano. Implica ainda buscar compreendê-la inserida em uma ação educativa, comprometida com a construção de uma sociedade democrática, preocupada com os aspectos em relação às histórias de vida, à diversidade

étnico-racial, cultural e social. A discussão sobre identidade tem possibilitado compreender qual o lugar destinado à criança nessa sociedade marcada pela desigualdade e pela exclusão social, de modo a olhar a infância face as suas reais condições de vida, considerando-a no seu cotidiano.

Do ponto de vista da recepção, Alves (2008) discute que é a literatura de cordel proporciona uma ampliação do entendimento das diversidades sociais, políticas, econômicas e culturais. Há a possibilidade, segundo a autora, de fazermos uma relação entre o que está escrito e a realidade vivenciada. Abramovich (2008) pontua que, a partir do contato com um texto literário de qualidade, a criança é capaz de pensar, perguntar, questionar, ouvir outras opiniões, debater e reformular seu pensamento.

O universo infantil em torno da etnia e do gênero

Do ponto de vista da etnia, a historiografia literária nacional revela que a personagem do negro tem sido sempre colocada como vítima de um processo meramente histórico, escravagista, que até hoje provoca um olhar descentrado e naturalizador, marcado acima de tudo por estereótipos (Cf. RABASSA, 1966; SAYERS, 1958; BROOKSHAW, 1983). De certo modo, o que se revela nesses estudos é uma busca por uma dada sintonia entre as práticas sociais, culturais e a história político-social do país.

Contudo, nos cordéis de autoria de Jarid Arraes evidencia-se o protagonismo de mulheres negras. Em “A boneca preta de Juju” observa-se que a personagem central do cordel, Juju, questiona a

mãe o porquê de possuir bonecas dos cabelos loiros, em que ela não se identificava:

Ô mainha, cê não sabe
Se não tem boneca assim
Com uma pele escurinha
Toda feita só pra mim
Pra fingir que é minha filha
Do cabelo enroladim?”

Sem saber o que dizer
A mãe decidiu buscar
Prometeu que acharia
Que a boneca ia lhe dar
E então no outro dia
Quis a boneca comprar.

(ARRAES, 2014d, p. 3)

Observa-se no cordel um seguimento padronizado no que diz respeito aos brinquedos que atendem somente uma parcela da sociedade, o que leva a personagem principal ao questionamento. Segundo Redin (1998), a expansão do capitalismo criou situações difíceis para a criança. O modelo econômico concentrado conseguiu maximizar desvios que jamais haviam atingido níveis tão dramáticos, com consequências fatais. Nesse sentido, Redin (1998, p.24) esclarece que a criança volta a não existir como um elemento significativo no processo histórico. Garante-se, contudo, algum espaço específico, embora como atividade marginal ou “estrutura de consolação” em substituição a tudo aquilo que lhe foi tirado pela opção desenvolvimentista.

Conforme Candido (2011), a literatura é vista como instrumento que desmascara situações em que os direitos estão restritos ou negados. Tal pressuposto corrobora o fato de que por muitas vezes a discriminação, seja ela por etnia ou não, está velada, em algumas ocasiões passa até despercebida. Com relação à personagem Juju pode-se considerar que a ela estava restrita a boneca com a qual ela se identificasse, no entanto, sua mãe encontrou a solução:

Foi que andando pela rua
Viu alguém que anunciava
O serviço de costura
Que na rua ali chegava
“Costuramos qualquer coisa”
O rapaz desafiava

A mãe de Júlia se animou
E correu pra perguntar
Se aquele novo serviço
Saberia costurar
Uma bonequinha preta
Pra sua filha se alegrar

[...]

Não levou nem uma hora
E a magia aconteceu
Como fosse fantasia
A boneca apareceu
Muito linda e costurada

Como enfim se prometeu

(ARRAES, 2014d, p. 4-5)

As formas artísticas de uma maneira ou de outra acabam dialogando com os determinantes sociais, confirmando-os ou negando-os, isso porque são representações discursivas. No cordel, intitulado “Os cachinhos encantados da princesa”, observa-se uma narrativa fantástica, na qual, tem-se a princesa Mel que, através do seu cabelo, com seus fios cacheados, dá magia ao bosque:

Mas ninguém imaginava
Que Mel tinha uma magia
Responsável pela paz
E por toda a calmaria
Que o bosque carregava
E que o povo possuía.

Seu cabelo tão brilhoso
Por amor foi enrolado
Pois cada voltinha dele
Tinha um toque abençoado
O feitiço ali presente
Tava no fio cacheado.

(ARRAES, 2014e, p. 2)

Nota-se que o poema apresenta um discurso fantasioso em que coloca os cabelos cacheados como fonte de encantamento. Porém, um monstro passa uma lama nos cabelos de Mel e os deixam escorridos. A princesa fica triste e toda a alegria se acaba.

No entanto, uma senhora dá a solução: cortar o cabelo de Mel para que cresça novamente os belos cachos:

O tempo passou ligeiro
E o cabelo encompridou
Toda a força do feitiço
Para o bosque retornou
Era grande a harmonia
Que a magia ali causou.
[...]
E a princesa abençoada
Que gostava de cantar
Ajudava todo mundo
Sem nunca pestanejar
Pois sabia o seu papel
Com amor desempenhar.

(ARRAES, 2014e, p. 7)

O cabelo afro é marca identitária e cultural do povo negro, logo, o texto leva ao entendimento da importância e beleza que os cabelos cacheados têm. A representação do “monstro” leva a refletir sobre os aspectos que induzem a todo o momento que o cabelo siga o “padrão” dos fios lisos, entretanto, essa padronização imposta por uma parcela da sociedade leva, por vezes, a negar sua identidade. O cabelo Afro sempre foi carregado de simbologia. Podia indicar o *status* da pessoa, sua religião, entre outros aspectos. Portanto, para o negro a intervenção nos cabelos vai além da vaidade, é vista como questão identitária. Consequentemente, modificar os fios, então, é perder suas características étnicas. Um exemplo de modificação são os alisamentos químicos.

Na perspectiva de gênero, tem-se o cordel “A lição que Sarinha deu em Zébedeu” de autoria da Jarid Arraes, pondo em evidência a perspectiva do universo infantil em torno da convivência dos gêneros masculino e feminino. Em sua estrutura textual, é possível identificar elementos de representações identitárias de gênero como forma de resistência às formas de preconceito e discriminação. As problematizações sobre o que cabe a cada gênero tendem por atingir as crianças e os jovens que, apesar da pouca idade, sentem o peso da discriminação imposta culturalmente por alguns setores da sociedade. No citado poema, Sara é uma menina marcada por vários predicativos: “espertinha”, “inteligente”, “sapequinha”, “firme de postura”, “brava”, corajosa”, “forte”, “vigorosa”, “tinha personalidade”. Porém, o “novato da turminha”, Zébedeu, que queria sempre ser “o centro de atenção” e “líder”, tratou de agir, pois “Não achava que era certo” / Sara ser a maioral”. Isso pelo fato de que:

Zébedeu tinha aprendido
Que menina era monlega
O seu pai tinha ensinado
Já querendo essa arenga
Dizendo para o seu filho
No mais feio lengalenga.
[...]
Quando Zébedeu viu Sara
Toda esperta e liderante
Ficou muito incomodado
Querendo ser o dominante
Se lembrando do ensino
Que menino é reinante

(ARRAES, 2014a, p. 3-4)

As duas estrofes representam um quadro de costumes, certezas e incomodações na percepção do jovem Zebedeu. Com base na padronização dos comportamentos que são estimulados ou podados de acordo com o gênero, pode-se afirmar que durante o processo de socialização, as crianças aprendem com outros membros mais experientes do contexto familiar, escolar, etc. a serem sujeitos sociais. Contudo, é importante considerar que essas relações construídas socialmente, do mesmo modo que podem ocorrer de forma saudável, respeitosa, podem, ainda, desenvolver-se legitimando preconceitos, atingindo pessoas e grupos que ocupam os mesmos espaços.

O poema “A lição que Sarinha deu em Zébedeu” acaba chamando a atenção para as relações de (des)igualdade entre os gêneros. Após vários episódios de enfrentamento, o menino concluiu e diz muito convencido: “Pai você se enganou / pois menina era forte / Isto ele comprovou”. O poema se fecha na perspectiva de desconstruir estereótipos negativos sobre o gênero feminino e ressignificar a ideia de igualdade entre os gêneros, desnaturalizando as desigualdades sociais, construídas historicamente, não atribuindo essas diferenças a fatores e condições biológica ou física.

É importante verificar que gênero é uma categoria de análise que precisa ser problematizada, para abolir dicotomias entre homens/mulheres. Contudo, somente os estudos de gênero não rompem com as históricas desigualdades das mulheres, pois não identifica claramente os sujeitos das opressões. É necessário, pois, relacionar com as bases materiais e ideológicas do sistema patriarcal-racista-capitalista, que acabam produzindo relações sociais desiguais de classe, raça e sexo (CISNE, 2014). No regime

patriarcal, a mulher é definida como “sexo frágil” e o homem o “sexo forte”, tornando, assim, a submissão da mulher uma condição dada. Ideia essa representada no poema em questão pela figura da personagem masculina Zebedeu em contraponto ao feminino.

A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe e isso supõe ignorar todos os outros sujeitos sociais que não se enquadram em uma dessas formas. Segundo Louro (1997, p.34), “Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos, presente no conceito de gênero”. O texto de cordel citado vem chamar a atenção para as diferenças entre meninos e meninas. No contexto de sala de aula, uma discussão nesse campo se torna relevante considerando que ambos os gêneros estarão envolvidos nas brincadeiras no âmbito escolar, pois sabemos que a escola é um local em que as crianças estão inseridas desde seus primeiros anos de vida e que contribui para a formação de identidades e formas de ver e se posicionar no mundo.

Para Abramowicz (2006, p.12), “diversidade pode significar variedade, diferença e multiplicidade. A diferença é qualidade do que é diferente; o que distingue uma coisa de outra, a falta de igualdade ou de semelhança”. Nesse sentido, podemos afirmar que onde há diversidade existe diferença, e nisto consiste a semelhança entre todos. A literatura é vista como instrumento que desmascara situações em que os direitos estão restritos ou negados (CANDIDO, 2011).. Tal pressuposto corrobora ao fato de que por muitas vezes a discriminação está velada, podendo em algumas ocasiões passar despercebido. O contato com as experiências postas pelo texto literário possibilita a reflexão a respeito dos sentidos articulados pela linguagem.

O texto poético estimula a fantasia, podendo ser ao mesmo tempo fascinante e imprevisível. Gonçalves (2009) acredita que a poesia no contexto infantil ajuda na construção da personalidade da criança uma vez que ela permite a comunicação da criança com a realidade, ampliando o entendimento de si e a experiência do mundo através da palavra. Por sua vez, Cosson (2016, p. 17) aponta que a literatura “é a mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade, no sentido de que somos atravessados pelos textos e, de alguma forma, construímos e reconstruímos nossa identidade.

No cordel intitulado “A menina que não queria ser princesa”, de autoria de Jarid Arraes, tem-se a trama em torno da tentativa de fazer Tereza, personagem central, adaptar-se aos modos de outras meninas. Porém, Tereza gostava de correr, usar bermuda, de brincar de futebol, bola de gude, até que um dia fora castigada pelo jeito de ser. Ao ver a tristeza da filha, a mãe percebe o erro e volta atrás na sua decisão:

Conversou com o marido
E impôs sua conclusão
Tinha mudado de ideia
Não aceitaria “não”
Pois estava decidida
Com uma forte opinião.
Foram contar pra Tereza
Que tudo podia fazer
Rolar, pular e dançar
Escalar, cair e correr
E se gostasse de princesa

Isso também podia ser.

A menina deu um pinote
Correu pra pegar a bola
Era feliz dia e noite
Fosse em casa ou na escola
Era alegre o tempo todo
De bermuda ou camisola.

(ARRAES, 2014b, p. 5-6)

Observa-se no cordel um posicionamento de aceitação do jeito da menina querer ser e não gostar apenas de brincadeiras de bonecas. Neste, nega-se o estereótipo de princesas da era clássica que espera o príncipe e não tem muita iniciativa, apenas recebem as consequências das ações de outras pessoas. Além de criticar o padrão de beleza Barbie, o texto enaltece aspectos da mulher completamente independentes, curiosa e idealista.

A desconstrução do preconceito é sempre uma tarefa difícil. Contudo, por meio do jogo com a linguagem, a literatura tem o poder de levantar questionamentos que são postos como tabus sociais. É o que se apresenta no cordel “As mães de Karina”, de autoria da cordelista Arraes, ao levantar um questionamento sobre a adoção de crianças por casais homoafetivos. O referido poema chama a atenção para o que de fato deve ser levado em consideração: o modo que a criança deve ser tratada, com respeito, amor, proteção e acesso à educação. No citado cordel, tem-se a relação das duas mães com a filha:

Explicaram direitinho
Com olhares de alegria

Que as duas eram mães
Que a Karina amaria
E a menina inteligente
Concordava e já sorria.

Para casa foram juntas
E Karina emocionada
Viu seu quarto colorido
Sua cama era enfeitada
Parecia até castelo
De rainhas encantadas.

(ARRAES, 2014c, p. 4)

O poema acaba por tratar de um tema problemático, atualmente, no país. Não há, no Brasil, lei que expressamente autorize a adoção por casais homoafetivos. Porém, decisões da Justiça brasileira garantem o direito, desde que os serviços de assistência social entendam que é para o bem da criança. Uma delas está na determinação do Supremo Tribunal Federal, em 2011, que reconheceu a união civil entre pessoas do mesmo sexo, facilitando o processo. Mesmo assim, são mais comuns os casos de guarda única, em que uma das pessoas do casal formaliza a adoção. Como o Estatuto da Criança e do Adolescente não trata especificamente do tema, apenas diz que é preciso apresentar reais vantagens para o adotado e ter motivos legítimos, tem-se a possibilidade de concessões no país.

O texto poético, em questão, reforça a ideia de que, para a criança, o importante é o carinho e proteção que os responsáveis dão, sejam papais ou mães, o que importa e deve vir em primeiro

lugar é a felicidade da criança e os direitos a ela garantidos. Outro ponto em evidência no poema é que o preconceito não nasce com a criança, esta deseja viver na segurança de um ambiente familiar. Posições estas que põem em destaque questões referentes ao direito humano em encontro com nossa subjetividade, formando pontos-vista.

No conjunto, o poema mostra que vivemos em um país estruturado e politizado por conceitos tradicionais de família. Na maioria das vezes esses conceitos são vistos como padrões, dos quais, quem se afasta, inevitavelmente, passa por uma série de preconceitos pré-estabelecidos e muitas vezes naturalizados. Por outro lado, expõe a questão da inclusão social, desconstruindo determinados padrões. Afinal, ao conceito de família não é somente o parentesco, mas sim a união de pessoas dispostas a se ajudarem, indo além de gênero e sexualidade.

Considerações Finais

A literatura traz consigo o poder de problematizar temas polêmicos da sociedade. Assuntos como morte, sexualidade, tristeza, violência, preconceitos, religião, dentre outros, não deveriam ser colocados distantes, mas vistos como uma oportunidade de se deslocar da vida imediata e uma possibilidade de encontro com o que ainda é desconhecido. Isso porque as crianças, desde que nascem, sonham, se angustiam, sentem medo e também fantasiam. Às vezes se calam, mas também sabem que podem falar e opinar.

Nos textos de cordéis estudados, encontram-se vinculadas críticas à sociedade de forma que instiga o leitor a repensar casos ou conceitos dispostos socialmente. A discriminação seja pelo

aspecto da etnia, orientação sexual ou de gênero é um fato que ainda persiste no cotidiano brasileiro e, por serem temáticas sociais recorrentes, a literatura problematiza ao elencar questões possíveis de serem refletidas pelo seu viés social.

Verifica-se, a partir dos folhetos de cordel aqui citados, a importância de a literatura problematizar temas relevantes e de repercussão no cotidiano, de modo observar que estas devem ser lidas e interpretadas como aliados para a construção de um novo olhar, principalmente sobre assuntos que ainda são considerados complexos e tabus. Compreende-se, pois, o papel da literatura ao pautar como matéria literária temas que, além de possibilitar novas experiências ao leitor, enriquecem e ajudam este a enfrentar os problemas internos e externos a sua vivência do dia a dia.

Sendo assim, as representações em destaque nos cordéis infantis citados acabam por preencher uma lacuna ao dar voz ao silêncio que se faz sobre determinados assuntos como, por exemplo, as relações homoafetivas, machistas e preconceituosas que existem no cotidiano familiar e social da criança. No contexto de educação, ao usar o texto literário para mediar essa relação do leitor com mundo, além de consolidar uma formação de leitor, também estimula o desejo pelo conhecimento e, ao encarar os ‘temas difíceis’, possibilita-se abrir espaço de liberdade em que a criança possa propor suas ideias e reflexões.

Um ponto relevante a se destacar é o fato de que, ao se caracterizar não só por uma riqueza estilística, como também pelas possibilidades de debate sobre a nossa realidade social, política e econômica, o texto literário de cordel tem sido um gênero presente também em salas de aula. O trabalho com a cultura popular e mais especificamente com a literatura de cordel possibilita ao aluno um

contato com textos de sua origem cultural. Um aspecto importante é que esse contato não produz apenas um avanço nas habilidades de leitura e de escrita, permite também uma identificação com a mensagem cultural, produtora de cidadania. A leitura e reflexão a respeito de temas em torno da criança tornam-se relevantes, considerando a possibilidade de serem usados como uma das formas de conhecimento da realidade do passado e da nossa herança cultural, do tempo em que vivemos, assim como do outro e do próprio autoconhecimento.

Referências

ABRAMOWICZ, Anete. **Trabalhando a diferença na educação infantil**. São Paulo: Moderna, 2006.

ALVES, R. M. Literatura de cordel: por que e para que trabalhar em sala de aula. **Revista Fórum Identidades**. 2008, ano 2, vol. 4, p. 103-109.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARRAES, Jarid. **A lição que Sarinha deu em Zébedeu**. Literatura de Cordel, 2014a.

_____ **A menina que não queria ser princesa**. Literatura de Cordel, 2014b.

_____ **As mães de Karina**. Literatura de Cordel, 2014c.

_____ **A boneca preta de Juju**. Literatura de Cordel, 2014d.

_____ **Os cachinhos encantados da princesa** Literatura de Cordel, 2014e.

BRAGA, Eliane Rose Maio. A Questão do gênero e da sexualidade na educação. In: BORGES, Francisca Neuma Fechine. **Literatura popular**

nordestina. Recife, MEC/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978 (Col. Folclore nº 61).

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CISNE, Mirla. “Feminismo e Consciência de Classe no Brasil”. São Paulo: Cortez, 2014.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: Teoria e Prática**. São Paulo: Contexto, 2016.

GONÇALVES, M. de L. B. Poesia infantil: uma linguagem lúdica. **Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil**. Anais. Porto Alegre: PUC, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HALL, Stuart. SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

YTEN. Joseph M. **O que é Literatura de Cordel?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOURO, Guacira. L. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma abordagem pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Belmira. O ensino de Literatura e a interconexão entre representação literária e história. In: **Leitura**. Maceió: Imprensa Universitária, UFAL, 2005.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Tradução Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

REDIN, Euclides. **O espaço e o tempo da criança**. Porto Alegre: Madição, 1998.

SAYERS, Raymond. **O negro na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

SILVA, M. “Poesia infantil contemporânea: dimensão linguística e imaginário infantil”. **Imaginário**. Universidade de São Paulo, São Paulo, vol. 12, n. 13, p. 358-380, 2006.

YUNES, Maria Ângela M. Panorama conceitual dos discursos sobre resiliência: Implicações para a educação. In **A motivação em diferentes cenários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 173 -183.

“ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO” EM A ESCRavidÃO CONTADA À MINHA FILHA (TAUBIRA)

Maria Vagneide de Oliveira Ferreira (UFRN/PPgEL)

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

A História é um tecido de contradições!
(TAUBIRA, 2015, p. 93)

*“quem pretende se aproximar do
próprio passado soterrado
deve agir como um homem que escava”*
(BENJAMIN, 2000, p. 239)

Na sua segunda tese, “Sobre o conceito da história” (1987), Walter Benjamin (1892-1940) questiona: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. Parece-nos interessante associar esse pensamento ao estudo de *L’esclavage raconté à ma fille* (2002), de Christiane Taubira. De fato, ao contar a história da escravidão, a autora guianense evoca a proposta do “materialista histórico” benjaminiano, cuja tarefa é tirar os oprimidos do esquecimento, quebrar o silêncio da história oficial francesa sobre a colonização.

Christiane Taubira tem vários livros publicados, deputada pela Guiana de 1993 a 2012, foi ministra da Justiça francesa até 2016. Em 2001, durante o seu mandato, ela redigiu a proposta de

lei reconhecendo o tráfico negreiro e a escravidão como crimes contra a humanidade. Em *A escravidão contada à minha filha* (2002), Taubira faz uma releitura da história dos sofrimentos e das revoltas das vítimas da escravidão na França no período colonial, um capítulo da história francesa contado do ponto de vista do colonizado – e não do colonizador. A filha faz perguntas, a mãe responde e a narrativa vai se construindo através de um diálogo.

Num certo momento, a mãe e narradora aborda a colonização da Argélia e aconselha a filha: “É sempre edificante mudar o ângulo de visão para um mesmo evento, especialmente desta envergadura e complexidade” (TAUBIRA, 2015, p.145), reforçando assim o fato de ver a história contada sob a ótica dos vencidos. Taubira repete inúmeras vezes tratar-se de uma história de extrema violência, difícil de digerir. Foi com a intenção de evitar o mesmo choque junto às gerações mais jovens que este livro foi escrito. Pressupondo que o texto literário, utilizando-se de elementos históricos, possa produzir efeitos políticos na vida prática da sociedade, seria possível que a literatura – a exemplo de *A escravidão contada à minha filha* (2002) – contribuísse para revisitar a memória dos esquecidos, tarefa delegada aos historiadores?

Na tentativa de responder ou de pelo menos refletir sobre a pergunta proposta, aproximamos a obra mencionada ao materialismo histórico benjaminiano, com o intuito de averiguar a possibilidade de a literatura revelar “a história rasurada” como afirmava Glissant (1981), pois o capítulo sobre a colonização francesa foi omitido da história da França por muito tempo. “Escovar a história a contrapelo”, como defende Benjamin, é restituir a memória, é trazer para o presente as vozes que se encontram submersas, silenciadas, para corroborar com a história e a construção da

identidade. Esse silêncio começa a ser quebrado no século XX, através de movimentos culturais e políticos que propiciaram mudanças profundas na arte em geral e na sociedade mundial.

Na França, a Negritude marcou o início da luta pela consciência e resgate do passado dos colonizados, influenciando a busca da identidade do negro. Para Munanga (2012), esta última funciona como uma terapia de grupo, ele a considera condição prévia para fazer parte e sentir-se membro de uma coletividade. Ele continua:

O negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua *negritude* antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a rede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2012, p. 18-19. Grifo do autor).

O autor enumera três fatores essenciais que compõem a construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. O fator histórico é considerado, por ele, o mais importante na medida em que “constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo” (MUNANGA, 2012, p. 53-54). O povo que tem uma história comum poderá ter mais coesão e estabelecer uma relação de segurança coletiva; razão pela qual os colonizadores destruíram a memória coletiva dos escravizados e colonizados.

Viart traz um questionamento que corrobora com a abordagem do fator histórico em uma obra literária contemporânea: “[...] *qual é a autoconsciência da comunidade literária ativa hoje?*”

Que consciência de nosso tempo, de suas preocupações, de suas tensões ou de seus impulsos os escritores manifestam em suas obras?” (2012, p. 87). Ao escrever sobre a história da escravidão, Taubira revisita a sua própria história e da comunidade a qual pertence. Ao compartilhar a sua história, toca nos conflitos do presente causados por questões do passado. Expor e dividir as suas preocupações com o racismo, a escravidão moderna, a indenização do povo outrora escravizado, a desumanização do humano em nossa sociedade atual, são alguns dos temas abordados em *A escravidão contada à minha filha* (2002).

Voltemos ao materialismo histórico de Benjamin. Em primeiro lugar, gostaríamos de precisar que não abordaremos o aspecto messiânico da filosofia da história apresentada pelo autor. Consideraremos, sobretudo, o efeito político de sua concepção. Isto é, de que o historiador materialista não deve relegar os oprimidos ao esquecimento. A expressão “escovar a história a contrapelo” norteará alguns tópicos da nossa análise.

Na tese VII, *Sobre o conceito de história* (1987), Walter Benjamin inicia sua reflexão fazendo uma alusão ao historiador francês Fustel de Coulanges (1830-1899), gênio do século XIX. Tratou a historiografia francesa de uma forma científica. Michael Löwy (2005, p.71) o descreve como adversário declarado da democracia e da república, defensor da família, da religião e da propriedade. Era positivista, considerava que “a história é ciência pura, uma ciência como a física ou como a geologia” (LÖWY, 2005, p.71).

O materialismo histórico rompe com esta forma de abordar os fatos históricos; a proposta é de se afastar da suposição de que as transformações históricas ocorrem de acordo com leis, semelhantes

em rigor às leis físicas ou naturais, de tal modo que o curso da história pode ser predito, mas não alterado pela vontade humana. Walter Benjamin denuncia a identificação do historicismo com a história dos vencedores, por estar sempre ao lado dos mais fortes, dos dominadores, da classe dirigente. O historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor sempre beneficiando os dominadores em detrimento dos oprimidos.

Christiane Taubira torna visível essa empatia ao citar um ditado africano onde indaga sobre o ponto de vista de quem conta a história: “se as histórias de caça fossem contadas pelos leões, elas seriam diferentes das que contam os caçadores” (TAUBIRA, 2015, p. 144). Este ditado exemplifica a proposta do materialismo histórico de se afastar do historicismo, ou seja, ver e ouvir o outro lado da história, a fim de interrogá-lo. Por conseguinte, configura-se o discurso do oprimido contra a hegemonia da classe dominante, do qual Taubira é representante por intermédio de sua obra *A escravidão contada à minha filha*. Vejamos alguns exemplos. A narradora descreve Solitude e Delgrès como heróis da história dos oprimidos que devem ser conhecidos e rememorados.

Enquanto isso, fabrico meu mel da vida de Solitude, companheira de Delgrès, enforcada no dia seguinte depois de seu parto por ter lutado até o fim contra a restauração da escravidão por Richepance em Guadalupe, sob as ordens de Napoleão Bonaparte. E venero Delgrès, guadalupense, coronel do exército francês, que decidiu perecer com seus homens, explodindo o Forte Matouba, onde tiveram sua última batalha contra as tropas de Richepance. Em 10 de maio de 1802 (TAUBIRA, 2015, p.87-88).

Na sua leitura sobre as teses de Benjamin, Löwy (2005, p.73) considera a expressão “Escovar a história a contrapelo” de um formidável alcance historiográfico e político. Concordamos inteiramente com a sua opinião. Nas Antilhas, a questão de se colocar no lado oposto para interrogar a história emergiu com Aimé Césaire (1913-2008) considerado o mais importante poeta surrealista, dramaturgo, ensaísta e político; e com o escritor, poeta e político guianense Léon-Gontran Damas (1912-1978), ambos fundadores da Negritude. Não podemos deixar de citar o médico psiquiatra, filósofo, ensaísta marxista e revolucionário Frantz Fanon (1925-1961); e o escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta Édouard Glissant (1928-2011).

Glissant (1997, p.224) considera que a história foi rasurada, o escritor deve escavar a memória como um arqueólogo, seguir os rastros como um caçador ou um detetive em busca de vestígios, de traços, de pegadas deixadas, ideia que converge com a teoria do rastro e do materialismo histórico de Walter Benjamin. É preciso recontar a história da escravidão, quer seja ficcional ou não. O texto literário quando ficcional não deixa de ser uma representação da realidade. De fato, a história como consciência atuante e a história como fato vivido não são assuntos só para historiadores (GLISSANT, 1997, p.228).

Nessa perspectiva, o seu pensamento se articula com o de Ginzburg sobre as narrações ficcionais e as narrações históricas. Há um elemento comum em ambas: a representação da realidade (GINZBURG, 2007, p.9). Ele conclui com esta formulação: “os historiadores falam do que foi (do verdadeiro), os poetas, daquilo que poderia ter sido, (do possível)” (GINZBURG, 2007, p.14). Podemos também empregar o termo de Dominique Viart, que

considera a ficção de testemunho como “uma forma literária, independentemente da realidade atestada ou não dos fatos”(2005, p.203).

No ensaio *A palavra e sua função social*, Volochínov afirma que “a palavra, por sua própria natureza intrínseca, é desde o início um fenômeno puramente ideológico” (1930, p.193). Portanto o signo linguístico, sendo uma criação social, é preenchido de ideologia, é um produto da história humana; não só reflete (transcreve objetivamente), mas *refrata* (transcreve subjetivamente) todos os fenômenos da vida social (1930b, p.195). Assim, a *refração* é a interpretação do “eu”, a partir da própria subjetividade, do ponto de vista do “eu” sujeito, naquele determinado momento, sob o ponto de vista da classe social a qual a pessoa pertence. A língua, quando materializada, traz em si a visão de mundo dos falantes.

A palavra representa um ponto de vista *valorativo* que não só reflete, mas refrata a realidade representada por pessoas pertencentes a classes sociais diferentes. Portanto, sob um determinado ponto de vista que refrata os interesses sociais dos falantes, as palavras são condicionadas pelas relações de diferentes sujeitos, pertencentes a diferentes grupos ou classes socialmente organizadas. Não devemos desconsiderar a importância do sistema de concepções, de opiniões, de ideias, de avaliação de classe, de ideologias; estes aspectos adquirem um papel importante tanto na construção semântica quanto na organização da enunciação. A palavra reflete as contradições, o movimento dialético, a sua “constituição” e mudanças sociais e temporais (VOLOCHÍNOV, 1930, p.191).

Viart denominou a busca da memória de “ética da restituição”, praticada pelos autores através da interrogação e da procura,

acrescentando que há “Por um lado, o ‘dever de recordação’, por outro um ‘trabalho de memória’, de acordo com a fórmula avançada por Paul Ricoeur em *Memória, história, Esquecimento* (VIART, 2012, p.92, grifos do autor). Paul Ricoeur sugere por sua vez que “unamos a noção de dever de memória, que é uma noção moral, às de trabalho de memória e trabalho de luto, que são noções puramente psicológicas” (2003, p.7). O autor entende por dever de memória, o dever de não esquecer, sendo, muitas vezes, uma reivindicação feita pelas vítimas de uma história criminosa; é o reconhecimento que se deve justiça às vítimas. O esquecimento, de acordo com o autor é, certamente, um tema em si mesmo, diz respeito à noção de rasto, na sua multiplicidade de formas: “rastos cerebrais, impressões psíquicas, documentos escritos em arquivos. O que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é, antes de tudo, a noção de apagamento, de destruição” (RICOEUR, 2003, p.7). Em sua conclusão, ele salienta que o processo de rememoração se dá por meio do trabalho de memória aliado ao trabalho de luto.

Para Bergson, há dois tipos de memória: a memória hábito, que requer repetição, como na aprendizagem decorada; e a memória lembrança. “Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles produzem, dando a cada fato seu lugar” (BERGSON, 2006, p.177). De acordo com o autor, desde Platão e Aristóteles, fala-se da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, chamada *anamnesis*. Para Bergson, quando essa busca termina, falamos de reconhecimento e para Ricoeur foi graças a Bergson que o reconhecimento foi colocado no centro de toda a problemática da memória (RICOEUR, 2003, p.7).

Em *A escravidão contada à minha filha*, as questões relativas à memória lembrança são trazidas pela narradora, como exemplifica esse trecho:

Sempre existiram homens para protestar contra as injustiças, as desigualdades, os abusos, as crueldades, todos os atos desumanos. E mesmo que eu não tenha a prova para cada situação, cada momento, em cada lugar, eu tenho na memória muitos exemplos de homens que preferiram incorrer o risco supremo em vez de capitular ou simplesmente ser cúmplice. Isso é o suficiente para me convencer que eles sempre existiram (TAUBIRA, 2015, p. 23-24, grifo nosso).

A narradora de Taubira busca fatos do passado de seu povo para reescrever a história de resistência dos quilombolas: “Posso te falar pelo menos sobre o que nos chegou. Do que deixou vestígios” (TAUBIRA, 2015, p.24). Nesta passagem fica claro se tratar de uma narrativa de memória, história de rastreamento do passado. A memória é, portanto, constituída por pessoas, caracterizando-se como um fenômeno construído social e coletivamente, podendo tornar-se instrumento de manipulação nas lutas de classe.

Nos termos de Benjamin, “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 2000, p.239), associando o trabalho do arqueólogo ao do escritor. Viart chama de “a ética da restituição” (2012, p. 92), que interroga e procura. Christiane Taubira, nas escavações da sua memória ou da história, encontrou os rastros dos elementos do passado para tecer o romance *A escravidão contada à minha filha*, como aconselha Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva

em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2000, p.223).

Em outra passagem do livro, a narradora retrata a lenda da rainha negra N’zinga, do reino de Ndongo, atual Angola. A rainha africana combateu os portugueses traficantes de escravos e reinou durante quarenta anos sobre Ndongo (de 1623 a 1663).

A rainha N’zinga de Ndongo, país que os portugueses nomearam de Angola, era tão orgulhosa, valente e poderosa que uma lenda conta que, o oco que marca a rocha pré-histórica da fortaleza de Pundu Andango é seu pé. Ela lutou ferozmente para impedir a penetração portuguesa e a instauração da escravidão no seu reino. Foi no final do século XVII (TAUBIRA, 2015, p. 30-31).

Para compreender o estado atual da sociedade guianense, em particular a crioula, nós nos referimos às reflexões de Serge Man Lam Fouck (1998), professor da Universidade das Antilhas e da Guiana, especialista nesta área. Em consonância com os pressupostos teóricos de Le Goff, para o professor guianense é essencial compreender a razão pela qual a questão da escravidão foi tratada pelo esquecimento ou pela manipulação dos fatos. Jacques Le Goff teoriza o conceito de amnésia também no nível coletivo:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos; dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e o silêncio da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 422).

Em seu estudo sobre o período pós-escravagista (1848-1946), o historiador guianense trata o denso passado de seu povo sob diferentes ângulos: econômico, social e político. Ele explicita os diversos fatores dessa amnésia coletiva na qual esteve mergulhada a sociedade guianense, particularmente a crioula.

O sistema escravagista é o lugar onde nasceu a sociedade crioula da Guiana Francesa. [...]. Tal fato social, no entanto, deixou poucos rastros na memória e no imaginário guianense. Pode se dizer que a sociedade guianense fez praticamente um black-out sobre a escravidão por mais de um século e só recuperou a memória de suas origens recentemente (a partir de 1950) (MAM LAM FOUCK, 1998, p.7).

Que imagens do negro foram produzidas pelo olhar dos dominadores? Mam Lam Fouck nos revela algumas dessas imagens, com abordagens antropológicas e históricas sobre a questão. Após essa etapa, veremos como Christiane Taubira retrata a representação do negro em sua obra.

Para tratar dessas imagens, vamos trazer reflexões sobre como pensava a classe dominante no momento da revolução francesa. Tomamos como ponto de referência a afirmação de Alfredo Bosi (2002, p.195) sobre o pensamento da classe política na França. O autor afirma que, durante a revolução francesa, por um lado, existia a burguesia que almejava mudanças e, por outro lado, os conservadores de uma prática escravista com normas jurídicas e políticas que garantiam a propriedade fundiária e escrava.

Para o país que revolucionou os Direitos Humanos há uma contradição entre o discurso político e a realidade escravista. Na revolução de 1789, o lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” não se aplicava às colônias. Devemos lembrar que a Assembleia

Constituinte votou o texto da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que afirmava, em seu Artigo 1º: “Todos os homens nascem livres e iguais em direitos. As distinções só podem ser fundadas sobre a utilidade comum”. Este enunciado expressa e legaliza claramente a distinção entre colonizados e colonizadores. Ou seja, os escravos das colônias não eram considerados seres humanos, diferente dos franceses que enriqueciam com a exploração servil. As normas jurídicas, citadas por Bosi, foram editadas no *Código Negro* (1685) desde o início da colonização. Logo, podemos deduzir que os negros tinham um valor de mercadoria, estavam reduzidos à mobília ou ao rebanho. Era a carne humana comercializada em todos os continentes pelos europeus em função da idade, do sexo, da capacidade física e intelectual.

Os proprietários das plantações e os missionários faziam distinção entre os escravos crioulos e os recém-chegados da África sob sua sensibilidade ao “progresso”. O negro parecia-lhes geralmente com uma criança, propensa à preguiça e à busca do prazer sexual, incapaz de satisfazer suas próprias necessidades vitais (MAM LAM FOUCK, 1998, p.15).

Essas representações foram interiorizadas pelo negro, mulato, escravo ou negro livre. E assim se desenvolveu a seguinte escala de valores: brancos superiores e não-brancos inferiores, pensamento que se reproduz no racismo até a atualidade. O complexo de inferioridade racial (física e intelectual) persiste no período pós-escravagista até meados do século XIX, segundo o historiador guianense (MAM LAM FOUCK, 1998, p.15).

Após a abolição, os escravos livres formavam a maior parte da população guianense. Nesse momento, dá-se início ao

processo de assimilação cultural e político, que visava proteger os interesses dos colonos. “A assimilação visa dar aos guianenses o sentimento de pertencimento à nação francesa” (MAM LAM FOUCK, 1998, p.32). Isso foi feito através do discurso político e do ensino nas escolas.

Walter Benjamin, na tese VI (1997), alerta para o perigo do conformismo dos oprimidos. A história dos guianenses mostrou que, uma vez no poder, os crioulos tornaram-se instrumento da classe dominante. O discurso político e o ensino foram os recursos usados para excluir da memória coletiva a história da formação do povo guianense e integrar no imaginário coletivo a história da França:

O período da escravidão é, portanto, tratado pelo esquecimento ou pela manipulação do fato escravagista, dos quais se excluirá os elementos que ferem a identidade francesa procurada pelos guianeses. A representação da escravidão elaborada pelos guianenses desta época obedece a essa lógica (MAM LAM FOUCK, 1998, p.32-33).

O resultado desse processo de assimilação, como bem disse Mam Lam Fouck, é o fato de a escravidão ser encarada pelos guianeses como um momento sombrio de sua história que eles relutam em evocar. Em *A escravidão contada à minha filha*, encontramos exemplos dessa busca pela memória silenciada de diversas formas.

É o que martelam aqueles que querem, com o reverso da mão, afastar qualquer debate sobre o assunto. Isso sempre existiu, então o que poderia ser mais natural? Saiba que algo mais sempre existiu: a recusa da escravidão, a rejeição da injustiça. Em todos os

momentos e em qualquer lugar, houve homens para colocar a liberdade, a igualdade e a fraternidade acima de considerações econômicas (TAUBIRA, 2015, p.23).

Essa história de sofrimento, de opressão, de violência foi silenciada e ocultada por muitos historiadores. Assim, a narradora tem como dever contar essas histórias trazidas do passado, pela oralidade, raiz da tradição africana:

A história das sociedades humanas é uma história de relatos de força, de representações, de crenças. Ela é descrita e devolvida por pessoas que não somente não são neutras, mas, além disso, não escapam completamente da influência de sua própria cultura, suas experiências, sua concepção do mundo. Sempre existiram homens para protestar contra as injustiças, as desigualdades, os abusos, as crueldades, todos os atos desumanos. E mesmo que eu não tenha a prova para cada situação, cada momento, em cada lugar, eu tenho na memória muitos exemplos de homens que preferiram incorrer o risco supremo em vez de capitular ou simplesmente ser cúmplice. Isso é o suficiente para me convencer que eles sempre existiram (TAUBIRA, 2015, p.23-24, grifo nosso).

Em *A escravidão contada à minha filha*, o ponto de vista da autora militante, seu horizonte expressivo, está refratado na narração e se integra na voz da narradora. É um contradiscurso (do colonizado) em relação ao discurso do outro (o colonizador). É a dialética do ponto de vista defendida por Bakhtin (2015, p.80). O diálogo entre o Eu e o Outro põe em confronto sistemas de valores, tomadas de posições, visões de mundo variadas e, tudo isso, refratado na visão do falante/ouvinte em alternância de posição.

Gostaríamos de concluir este trabalho trazendo uma reflexão sobre a (re)construção do passado, no presente, que se constitui muitas vezes em um processo de conscientização, com uma frase plena de sabedoria que devemos a Eliot em seu ensaio “A tradição e o seu talento individual”, no qual o mesmo afirma: “(...) a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado” (1989, p.41).

O romance *A escravidão contada à minha filha*, Taubira oferece uma contribuição relevante e atual, visto que busca restituir a memória coletiva dos vencidos da história, como diria Walter Benjamin. Entendemos que a releitura da história da escravidão no nosso *corpus* se alinha com a função social da literatura definida por Candido (1995), quando ele afirma que a literatura tem uma força humanizadora e atua como instrumento na formação do homem.

A obra em estudo se orienta para o presente, em busca de soluções para os problemas atuais da comunidade negra. A autora busca dialogar com a história, a economia, a sociologia, a etnologia, a antropologia, com a arte em suas diversas formas. Assim entendemos a literatura, abertura ao diálogo. O romance *A escravidão contada à minha filha* traça um caminho que se enlaça com outras questões e não se restringe ao gênero literário, mas busca o homem e suas problemáticas cotidianas. O povo que não conhece sua história está fadado ao esquecimento. O povo que não recorda suas lutas, tende a desanimar e se acomodar. O povo que não lembra seus heróis não festeja suas vitórias, está sujeito às lembranças de heróis e vitórias do poder dominante.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Org. ed. Russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males**: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/.../3701>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLISSANT, Edouard. **Le Discours Antillais**. Paris: Seuil, 1997.

LEGISLAÇÃO francesa. Disponível em: <<https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Ci-toyen-de-1789>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leilão... [et. al.]. 4ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant.

Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAN LAN FOUCK, Serge. **L'esclavage en Guyane entre occultation et la revendication**: l'évolution de la représentation de l'esclavage dans la société guyanaise (1848-1977). Guyane: Ibis Rouge Editions, 1998. (Coleção Espaces guyanais).

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste: mar. 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 08 dez. 2020.

TAUBIRA, Christiane. **L'esclavage raconté à ma fille**. Lisieux-France: Editions Bibliophane Daniel Radford, 2002.

_____. **L'esclavage raconté à ma fille**. ed. rev. e ampl. L'Isle-d'Espagnac-France: Editions Philippe Rey, 2015.

TAUBIRA, Christiane; CASTALDO, André. **Codes noirs**: de l'esclavage aux abolitions. Introdução de Taubira. Paris: Dalloz, 2006. (Coleção A savoir).

VIART, Dominique; DEMANZE, Laurent. **Fins de la littérature**: Historicité de la littérature contemporaine. Paris: Armand Colin, 2012.

VIART, Dominique; VERSIER, Bruno. L'apocalypse... et après. In: **La littérature française au présent**. Paris: Bordas, 2005, p. 193-210.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A palavra e sua função social. 1930. In: **A construção da enunciação e outros ensaios**. Org. trad. not. João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

MARIAMAR: PALAVRA & RESISTÊNCIA UMA LEITURA DE *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

Profa. Ms. Maria de Fátima de Lima
Lopes (UFRN/UFRN/PPgEL)

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

O romance *A Confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, discorre sobre ataques de leões que aterrorizam Kulumani, uma aldeia moçambicana, os quais têm vitimado, principalmente, mulheres. No entanto, a narrativa não é uma história de caçadas, uma vez que o autor utiliza os leões como metáfora para denunciar os discursos de poder que regem aquela sociedade e que se refletem, sobretudo, na vida das mulheres. Violência, amor, silêncio, resistência, submissão, luta, invisibilidade, subversão, são alguns dos elementos que constituem as personagens femininas desta obra, personagens que nos levam a refletir sobre a realidade de muitas mulheres africanas. Muitas delas têm suas vidas marcadas pela opressão, pela violência inerente ao sistema patriarcal, responsável por uma série de mecanismos que inferiorizam as mulheres e violenta seus corpos.

Contudo, mesmo dentro das esferas dos discursos de dominação, a resistência se faz presente, como por exemplo, nas sucessivas tentativas de fuga da personagem central do romance, Mariamar,

além de sua resistência através da escrita e da palavra, já que é dela que parte a narração, de uma das versões dos fatos. Esse artigo tem por objetivo realizar uma leitura sobre essa personagem, considerando as perspectivas dos estudos culturais. A resistência por meio da língua aos discursos de dominação dá-se na própria forma das literaturas pós-coloniais, constituindo um mecanismo de subversão ao imperialismo cultural a partir do questionamento do modelo canônico aclamado pela metrópole.

O romance é narrado em duas vozes, alternadamente. Cada capítulo é dividido em duas partes cada qual narrada por um protagonista. Partindo da “versão de Mariamar” e passando para o “diário do caçador”. As vozes desses dois personagens se entrelaçam para contar essa história que tem como tema principal a vida das mulheres de Kulumani. Essas histórias de vida vão sendo contadas por Mariamar e por Arcanjo Baleiro, sendo que nos interessará mais detalhadamente a versão dela, uma vez que, enquanto narradora, ela também constrói sua própria história. Mariamar tem consciência da sua condição de subjugada e faz do seu relato uma arma de denúncia de um modelo social opressor, bem como se torna agente de mudança em seu destino.

No sistema patriarcal, a mulher tem ocupado o lugar do “outro”, aquele a quem se reconhece um status inferior. O conceito de alteridade está intimamente ligado ao de diferença, que para Macedo e Amaral (2005, p. 36), “aplicada aos seres humanos”, corresponde a uma “categoria que traduz a polaridade entre homens e mulheres”. A diferença pode ser vista numa ótica positiva e outra negativa. Na primeira, a diferença deve ser entendida a partir do reconhecimento de que as mulheres têm diferentes vozes e vivências, e devem ser valorizadas a seu modo. Por outro lado, a

visão negativa afirma que é na diferença entre homens e mulheres que residem os mecanismos de opressão para elas, o que se traduz na discriminação de gênero (MACEDO; AMARAL, 2005). As personagens dos livros de Mia Couto carregam a marca da diferença: a mãe/esposa agredida, a filha violentada, a mulher abusada.

Desde cedo, as meninas são ensinadas à submissão e disciplinadas para a vida doméstica. Chiziane (2013, p. 05), em sua realidade de mulher moçambicana, afirma: “nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana de nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade”. Ser mulher é uma tarefa aprendida desde cedo pelas meninas, imitando suas mães, aprendendo a desejar ser mãe. A castração começa durante à infância, pelas brincadeiras.

Na infância, a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher *tsonga* [etnia da qual Chiziane faz parte]. Mal vê a primeira menstruação, é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos. (CHIZIANE, 2013, p. 08).

Chiziane chama a atenção para a falta de uma linha divisória entre a infância e a vida adulta. As meninas são retiradas dos seus lares e expostas a uma nova vida para a qual elas não foram preparadas. Sendo posse da família, é “entregue” aos novos donos: o marido e sua família. São educadas para obedecer. As fábulas, as histórias contadas para as crianças são responsáveis pela transmissão dos valores vigentes. Ensinam o que deve e o que não deve fazer a “boa mulher”.

Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona (CHIZIANE, 2013, p. 09).

Para Nye (1995, p. 143), “a personalidade feminina é formada na família, para melhor ou pior”. E devido a essa formação, ela, a mulher, “pode cair logo na dependência, na vulnerabilidade, na deferência para com os homens, na insegurança para a qual sua formação como fêmea a preparou” (NYE, 1995, p. 143). “Eu estava a ser educada para ser uma boa mãe e esposa” afirma Chiziane (2013, p. 10), explicando o motivo de ela ter sido impedida de realizar seu desejo de ser pintora. A família, a escola, a sociedade a impediram porque “pintura é arte e o artista é marginal”; “não é bom para uma mulher” (CHIZIANE, 2013, p. 10). A escritora explica que não o fizeram por mal. Ao castrar seu sonho, estavam apenas preocupados com o seu destino, um destino mesquinho que lhe reservava muita amargura, como o destino de tantas outras mulheres, africanas ou de qualquer lugar do mundo.

Na obra de Mia Couto, *Mariamar* é a personagem principal e narradora do romance. É a filha do casal Mpepe, a última, é a irmã caçula, pois morreram suas irmãs pequenas, Uminha e Igualita, e também sua irmã mais velha, Silência. Ela vive uma relação conflituosa com a mãe, que por vezes demonstra amor, afeição, e em outros casos trata-a como uma rival. A relação entre mãe e filha vai da compreensão materna ao uso de violência e castigos físicos. O pai abusou de sua irmã mais velha, que morreu ao se expor aos leões que atacavam a aldeia, e depois dela mesma. O

único que lhe dedicava amor incondicional era o avô, Adjiru Kapitamoro, falecido quando ainda ela era jovem. “- Não te dou apenas um nome, disse. - Dou-te um barco entre mar e amar” (COUTO, 2012, p. 125). Disse o avô, Adjiru a Mariamar. O mar simboliza a dinâmica da vida. Tudo sai do mar e ao mar retorna. O amor em sua mitologia confunde-se com a da própria criação: na cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo e, “a noite engendra um ovo, do qual sai o Amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 46).

O avô é um elo entre a ancestralidade e o presente no intuito de constituir outro no futuro. Ele não deseja para a neta o destino que teve sua mãe, mas também não quer que ela esqueça sua origem. “- Você, Mariamar, veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia, você irá para onde o rio vai - vaticinou ele” (COUTO, 2012, p. 48). O rio e o fluir de suas águas simbolizam a renovação. “O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 780), e para que essa corrente não arraste Mariamar às profundezas das águas, o avô segue ao seu lado como um guia para que ela chegue ao seu destino, surpreenda. Nas visitas, enquanto Mariamar esteve na missão, ele pedia que ela lesse a história da rainha do Egito Sekhmet. “Leia-me a história da rainha do Egito. [...]. Terminada a narração, o avô permanecia de olhos fechados. Depois, beijava-me as mãos, dizendo: você é a minha deusa, minha neta” (COUTO, 2012, p. 129). Ao trazer essa deusa, ele dá à menina não só uma história, um alento, mas um ensinamento de que ela, sendo mulher, também poderia reinar.

A lenda de Sekhmet também traz outra relação com a personagem. Essa deusa é representada por uma figura feminina com cabeça de leão. O leão era para os egípcios o mais feroz dos

predadores. Sekhmet era associada à guerra, mas, em uma das muitas lendas que a envolvem, Rá, o deus do sol, ordenou que ela castigasse os homens por desobedecerem e conspirarem contra os deuses. Então, Sekhmet desempenhou a tarefa com tanta fúria que Rá precisou intervir para freá-la, para que ela não acabasse exterminando a humanidade. Ela representa a justiça em benefício dos justos e de caráter reto. Figurativamente, Mariamar será essa deusa, metade mulher, metade leoa, que irá denunciar as injustiças de sua aldeia.

Em Kulumani, Mariamar está entre os poucos habitantes letrados. Sua habilidade de escrita por si só já constitui uma transgressão na comunidade de Kulumani: ela é alfabetizada uma vez que: “Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita” (COUTO, 2012, p. 87). O dom da escrita permite que ela seja porta-voz de sua história, mesmo que isso seja visto como perigoso para uma mulher, como adverte o avô: “cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo nos outros” (COUTO, 2012, p. 88). Perrot (2013, p. 95) afirma que muitas mulheres “desejam o saber como a um amante”.

Depois de Arcanjo partir, há tantos anos, ainda me passou pela cabeça escrever-lhe. Infinitas cartas teria escrito, em obediência a essa funda vontade. Não o fiz. *Ninguém mais do que eu amava a palavra.* Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim. [...] A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha (COUTO, 2012, p. 87, grifo nosso).

A simbologia dirá que a escrita tem origem sagrada, “que surge à imagem de Deus”. “É o sinal visível da Atividade divina, da manifestação do verbo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 385). Desse modo, Mariamar volta a se aproximar da divindade que foi tirada das mulheres, como ela relata no início do romance. Ter poder sobre o verbo é ter domínio sobre o próprio destino se considerarmos o deus como a força que rege todas as coisas. Ter acesso à educação e à cultura é uma via de acesso para as mulheres a outros espaços. Em *Um teto todo seu* (1929), Virgínia Wolf discorre sobre a histórica desvantagem feminina e deixa claro que a educação e a independência financeira são necessidades primeiras para que surjam novas escritoras.

A escrita também é uma arma de resistência: “num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma” (COUTO, 2012, p. 89). Através da palavra, sua voz poderá chegar a outras mulheres e as vozes delas juntas formarão um eco que será ouvido de mais longe. Também a palavra é uma arma contra o silêncio delas, das violências que sofrem e da impunidade dos homens. É instrumento de defesa, de ação e de poder.

A paixão de Mariamar pelo caçador pode ser entendida num primeiro plano, como uma rendição ao homem, uma paixão que a submete ao seu poder. Porém, considerando a série de fotos que desencadeiam no envolvimento amoroso dela, isso se torna compreensível, pois, violentada pelo, pai, sentindo-se rejeitada pela mãe, ela se ancora na escrita e na sua paixão pelo caçador. “Foi então que surgiu Arcanjo Baleiro, como um cavaleiro nascido do nada” (COUTO, 2012, p. 51). A aparição de Arcanjo nesse dia foi mais que oportuna, contando que ela era alvo dos desejos do policial Maliqueto, que estava a ponto de violentá-la. Esse salvamento fez

com que ela, dezesseis anos depois, ainda o esperasse e o chamasse de volta, para levá-la embora de Kulumani:

- *Sabe quem chamou o caçador?* - Perguntei.

- *Toda a gente sabe: foram os do projeto, esses da empresa* - respondeu meu pai.

- *Mentira. Quem chamou o caçador foram os leões. E sabe quem chamou os leões?*

- *Não vou responder.*

- *Fui eu. Fui eu que chamei os leões.* (COUTO, 2012, p. 25, grifos do autor).

O desejo de rever seu amor do passado leva-a a criar um ensejo para a sua volta. Isso porque, assim como a chama do sentimento ainda resistia, também restava vivo o desejo de partir: “Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando eu, há dezesseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença” (COUTO, 2012, p. 87) e completa: “são razões do amor que me fazem sair de Kulumani, distanciando-me de mim, dos temores presentes, dos futuros pesadelos (COUTO, 2012, p. 49). A paixão se converte em sua via de fuga e o caçador, mais do que o objeto de seu desejo, se fez caminho para a sua liberdade. Sobre outra ótica da paixão, a experiência amorosa também consiste numa viagem em direção ao outro que culmina num encontro de si mesmo como bem explica Alves:

O ser, inicialmente separado de si, é levado a uma fusão, por total identificação com o Outro, já inseparável de si. [...] A experiência amorosa implicaria, portanto, num constante rito de passagem e o amor

reassumir-se-ia na travessia, no momento de ir de encontro ao Outro, para recuperar a identidade original do ser. (ALVES, 1991, p. 49).

Encontrar-se a si numa busca que parte em direção ao outro. Não é por acaso que um dos símbolos mais presentes no romance, diretamente relacionado com a personagem, é o barco, que simboliza a travessia. “A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 120). Na mesma direção, fugir de um sentimento também é afirmar sua existência: “fugir de um amor é o modo mais total de lhe obedecer” (COUTO, 2012, p. 50).

Reconhecer-se a si através dos olhos do outro. Mariamar, antes de encontrar Arcanjo, parecia nunca ter olhado para si. “De súbito, senti o peso da vergonha: nunca tinha sido olhada. Era como se o meu corpo, naquele momento, nascesse finalmente em mim” (COUTO, 2012, p. 51-52). Percebera, através dos olhos de caçador, que era uma mulher, que tinha corpo. Um corpo desejável. Isso demonstra, entre outras possíveis análises, como a identidade feminina é construída a partir do olhar do masculino. Como se ela, a mulher, precisasse buscar sua identidade através do outro. Por isso a necessidade de se desconstruir padrões de beleza ditados para as mulheres, que em sua maioria procuram agradar um ideal de feminilidade criado e defendido em grande parte pelos homens.

A espera de Mariamar em rever Arcanjo acaba com seu regresso a Kulumani para dar fim aos leões. No entanto o reencontro não ocorre como ela esperava, agora a poucos passos de distância, parecia alheia à sua presença. “Durante anos o que me fez viver foi o sonho de rever Arcanjo Baleiro. Agora ele estava ali, ao alcance de uns passos, e eu mantinha-me distante e alheia,

espreitando a multidão que rodopiava em redor da comitiva” (COUTO, 2012, p. 81). O homem que ela vê é diferente do homem por quem ela espera, diante da ausência o que ela construiu foi um outro feito de lembrança: ela estava só. “Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro é nosso duplo. [...]. O outro está sempre ausente. Ausente e presente” (PAZ, 1982, p. 162 apud ALVES, 1991, p. 49).

O reencontro desperta lembranças maculadas de ressentimento. A expectativa de Mariamar partir com ele no passado não foi atendida. “O caçador falava de coisas que eu não conhecia: a cidade, a felicidade, o amor. [...] - Vamos ser felizes, Mariamar” (COUTO, 2012, p. 158). Arcanjo seduzia Mariamar com promessas de felicidade, contudo a felicidade para ela era um idioma demasiado estrangeiro: “Aterrada, recusei. O que ele me prometia estava para além do que eu sabia sonhar”. (COUTO, 2012, p.158). Embora recusando a princípio, acaba aceitando a oferta: “- Amanhã cedo venha buscar-me. Vou fugir consigo. - Virei, sim. Antes da aldeia acordar passarei para te buscar” (COUTO, 2012, p. 159).

A fuga nunca aconteceu, o caçador não veio: “até amanhecer fiquei à porta do meu quarto, as mãos cruzadas sobre a mala pousada no colo. Nessa mala estava guardado o meu futuro. [...]. Nunca cheguei a desmanchar essa mala. Porque na manhã seguinte, o caçador não veio me buscar” (COUTO, 2012, p. 159). O futuro amontoado na mala era a esperança de construir uma nova vida longe de Kulumani. Para Arcanjo, dezesseis anos depois, a lembrança de Mariamar não passa de um rosto borrado na memória: “- Havia duas irmãs, sim, não me recordo dos nomes nem das caras. Cheguei a dar uns beijos numa delas” (COUTO, 2012, p. 204).

O sonho de fuga, converte-se num pesadelo que a persegue por anos: “aquele era meu pesadelo: eu e Arcanjo naufragávamos numa praia quando fugíamos numa canoa, rio abaixo” (COUTO, 2012, p. 160). Quem naufragara fora o seu desejo de completude, seu sonho de ser feliz, de sentir-se completa ao lado do homem que amava. No sonho, “inesperadamente, o corpo do caçador se liquefaz, onda após onda, até ser mar, nada mais que mar” (COUTO, 2012, p. 161). As ondas simbolizam uma ruptura com a vida habitual, uma mudança radical nos hábitos e atitudes, nas ideias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). No romance, a ruptura de Arcanjo é em relação ao que ele prometera a Mariamar, ele rompe com sua promessa de fazê-la feliz e sua imagem idealizada “se desfaz” na frente dela, no sonho, virando espuma.

Mas o que motivara essa mudança tão brusca e súbita? Segundo Mariamar: “o caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam. Para ele, que não conhecia essa língua, só podiam ser forças obscuras” (COUTO, 2012, p. 184). O medo da mulher sedutora, a mulher fatal, que provoca os homens com sua beleza, incita o desejo, era o que afugentava Arcanjo, pintava-a com ares de feiticeira. Mas o que movia Mariamar: “eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós mulheres já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185).

Rastro Leoa

O último capítulo narrado por Mariamar, “Sangue de fera, lágrima de mulher”, é o capítulo das confissões. Nele, a protagonista

faz diversas afirmações reveladoras sobre ela e sobre as mortes das mulheres de Kulumani. Primeiro sobre si afirma: “Eu nunca nasci. Ou melhor, eu nasci morta” (COUTO, 2012, p. 233). Essa revelação forte remete-nos num plano simbólico à castração que a menina sofre desde o seu nascimento, devido à sua genitália. Nascer mulher, limita as possibilidades de realização como sujeito pela metade.

Desde o início, as necessidades das mulheres, seus desejos, são reprimidos, inibidos, convertidos em ódio a si mesmas ou canalizados ao fetichismo da religião ou misticismo. [...]. Ela não é socializada e não pode sublimar porque não pode participar da sociedade, e por isso permanece num estado de dependência infantil à autoridade patriarcal. [...] o feminino só tem lugar dentro dos modelos e leis prescritas pelos sujeitos masculinos (NYE, 1995, p. 180).

A repressão dos desejos e a rejeição ao próprio corpo são ensinadas desde a infância às meninas. A educação das mulheres consiste em torná-las indivíduos passivos, dependentes e resignados a uma vida de cuidados ao outro, nunca de criatividade ativa (NYE, 1995). Ao escrever, Mariamar toma posse de um elemento tipicamente masculino e faz uso de seu poder, inscrevendo-se e denunciando as injustiças dos homens. A necessidade que motiva Mariamar pode ser comparada ao que descreve Chiziane (2013):

Senti a necessidade de desabafar. Desabafar, lavando nas águas do rio, como fazia a minha mãe, já não fazia parte do meu mundo. As cantigas na hora de pilar não eram suficientes para libertar a minha opressão e projetar a beleza do mundo que sonhava construir.

Comecei a escrever minhas reflexões. (CHIZIANE, 2013, p. 11)

Desfiar suas dores, como quem desfia um rosário, não era mais suficiente, não mais bastava, graças ao tamanho daquilo que ela levava dentro de si. A escrita transcende a existência do ser. Ela permanecerá quando o indivíduo estiver ausente. “Com efeito, o que está escrito fica definitivamente fixado, sem nenhuma modificação possível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 385). A escrita permanece onde a fala não alcança, portanto Mariamar escreve para que sua história permaneça, para que seja lida por outras mulheres.

Entretanto, como é possível que, tendo nascido morta, Mariamar tenha vivido? É nas margens do rio, pelas entranhas da terra, que ela explica seu re-nascimento. Após o seu nascimento, inanimada, ela é levada pelo pai até a margem do rio: “na berma da água se enterram os que não tem nome” (COUTO, 2012, p. 234). E ali a deixaram plantada até que, como semente, ela germinou: “a terra úmida me abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara no seu ventre” (COUTO, 2012 p. 234). A terra é universalmente ligada a uma simbologia feminina, “identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração. Dá a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 879). Mariamar foi dada à luz pela terra. “Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas e os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo” (COUTO, 2012, p. 234).

O nascimento do chão deu por conseguinte um brilho diferente aos olhos de Mariamar. A mãe se perguntava em prantos a

razão dos olhos amarelos da filha, “quase solares. Alguma vez se vira tais olhos em pessoa negra?” (COUTO, 2012, p. 235). Seus olhos eram amarelos, como os de uma leoa.

As trevas, dizem, são o reino dos mortos. Não é verdade. Tal como a luz, o escuro só existe para os vivos. [...]. Quem vive no escuro, inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes mais antigas que o tempo. A minha luz sempre teve um nome: Adjiru Kapitamoro. O meu avô ensinou-me a não temer as trevas. Nelas descobri minha alma noturna. Na realidade foi o escuro que me revelou o que sempre fui: uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa (COUTO, 2012, p. 235).

Mais uma vez o avô é trazido como um elo com a ancestralidade, uma voz que ecoa através dos tempos. A voz do avô é a sabedoria dos mais antigos transmitida de geração em geração por meio da oralidade. Em verdade, seu avô é como um *griot*. Os griots são os responsáveis por transmitir a história e cultura de um povo pela palavra. Nas sociedades africanas, eles são respeitados por preservarem a memória dos costumes e valores “de uma época onde as memórias auditiva e visual eram os únicos recursos de que dispunham para a transmissão do conhecimento”.

As palavras acima citadas são proferidas pela personagem Mariamar. No entanto, mais adiante o avô aparece-lhe em sonho para revelar que “foi a vida quem lhe roubou a humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher, Mariamar. Uma mulher de alma e corpo” (COUTO, 2012, p. 236, 237). O que essa contradição revela?

Ser mulher para ela seria se submeter à passividade dos costumes, então rebela-se e se assume como leoa, já que apenas

assim vingaria a dor de todas as mulheres esmagadas pela cultura machista. “Esta é minha derradeira voz, esses são meus últimos papéis. E aqui deixo escrito com sangue de bicho, lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa” (COUTO, 2012, p. 239). Essa revelação remete-nos de imediato à lenda de Sekhmet, a história da deusa egípcia, metade mulher, metade leoa, que a menina lia para o avô enquanto estava na missão junto com os padres, conforme mencionado anteriormente. Assim, Mariamar rompe com estereótipo de passividade e converte-se ela própria na vingativa deusa. Porém, na lenda, Sekhmet derrama sua ira sobre os homens infiéis aos deuses, enquanto que Mariamar tira a vida de outras mulheres, suas iguais.

É preciso compreender seus motivos. Ela afirma: “porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viver, se não podiam ser felizes?” (COUTO, 2012, p. 2012, p. 240). Desse modo, Mariamar acredita não estar tirando a vida dessas mulheres, mas libertando-as da sujeição à qual eram submetidas. O desfecho da história dessas mulheres, dado por Mariamar, é um convite para que as mulheres aprendam a usar suas garras e se libertem. Que sejam feras, leoas, filhas da deusa e conquistem o seu merecido reinado sobre si mesmas, que sejam soberanas, senhoras de si.

Referências

ALVES, Maria Angélica. Entre a sombra e a Luz. In: Xavier Elódia (Org.). **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 27. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro. José Olympio, 2015.
- CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. **Eu, mulher**. Belo Horizonte, Nandyala, 2013.
- COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.
- NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos tempos, 1995.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 3. ed. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo, Tordesilhas, 2014.

A NEGRITUDE MOÇAMBICANA EM NOÉMIA DE SOUSA – A VENDA COR DE ROSA FOI DEMOLIDA, DEPREDADA E ESTILHAÇADA

Profa. Ms. Mariana Alves Barbosa¹

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino²

*Darbatanijinfuhinqabatani (Depois que atiraste
a lança, não podes mais segurar seu cabo)*

PROVÉRBIO OROMO (ETIÓPIA)³

Introdução

O presente artigo tem como objeto a leitura do texto “Poema” recolhido em *Sangue Negro* (2016), escrito por Noémia de Sousa (1926-2002). Articulamos a leitura desta composição poética em diálogo com



1 Mariana Alves Barbosa em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Endereço eletrônico: marianaalvesletras@gmail.com.

2 Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor adjunto na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Endereço eletrônico: fabiovieiramarcolino@gmail.com.

3 CABAÇO, José Luís. Moçambique: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.151.

a Negritude e os Estudos Culturais, a fim de perceber as relações dialógicas entre as teorias e o poema selecionado.

Este trabalho questiona o cânone literário por se tratar de uma literatura africana escrita por uma mulher negra que também se coloca como centro do discurso. Com María Carreño López (2013), acreditamos que Noémia de Sousa cristaliza três das grandes exclusões que foram construídas pela cultura ocidental: é mulher (exclusão sexual), negra (exclusão racial) e moçambicana (exclusão colonial). Sendo assim, podemos considerar que sua poética

passou por esta tripla marginalização, por este triplo silenciamento

Noémia de Sousa nasce a 20 de setembro de 1926, em Catembe, Moçambique, e falece em Cascais, Portugal, em 04 de dezembro de 2002, aos 76 anos. Foi uma poetisa e atuou como jornalista em agências de notícias internacionais. Em Moçambique, Noémia é conhecida como mãe dos poetas moçambicanos. Como jornalista viajou por países da África durante suas lutas pela independência.

Através de seu irmão Nuno Abranches, Noémia de Sousa toma conhecimento de alguns jovens colaboradores do jornal *Mocidade portuguesa*, na época dirigido pelo então poeta Virgílio de Lemos, periódico que mais tarde colaborou juntamente com Eugênio de Lemos, Fonseca Amaral e Rui Knopfli, todos que posteriormente se tornariam grandes escritores da literatura moçambicana. Muito embora tenha assinado como N. S. o seu primeiro poema intitulado “Canção

fraterna”, foi publicado no jornal acima mencionado, em Moçambique, com o qual a escritora despontou no cenário cultural moçambicano aos 22 anos de idade (SOUSA, 2014, p. 23-24).

Com a morte do pai, Noémia de Sousa teve de começar a trabalhar aos 16 anos de idade, para ajudar no sustento da família. A sua dicção poética aproxima seu discurso poético às obras de Senghor e Césaire, dois dos maiores intelectuais da Negritude, por ela expor em suas poesias as lutas pela independência em uma terra colonizada.

Como afirma Craveirinha, podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler Moçambique (FREITAS, 2010, p.100).

Noémia de Sousa tinha em mente que seus poemas fossem lidos através de textos avulsos, copiados pelos moçambicanos, ensinados na escola, por isso ela se negava a publicar livros. Para burlar a repressão, pois pregava abertamente o fim do colonialismo, inicialmente assinava seus poemas com N. S. e depois adotou o pseudônimo de Vera Micaia. Entre os anos de 1951 e 1964 viveu em Lisboa e, em consequência da sua posição política de oposição ao Estado Novo, teve de exilar-se em Paris. Noémia alegou que perdeu a inspiração para escrever por estar distante de sua terra, Moçambique.

Em recente depoimento, Marcelino Freire nos alerta para a força poética de Noémia:

A vingança, a dor, o grito, o vexame lírico, a exaltação à alma negra, tudo nela é munido de força. A palavra não chega frígida, tímida. Chega cheia de batuques, tambores, pulsação, fé. A poesia dela é canto puro, celebração, grito de guerra. Precisamos de sua poesia em nossas vidas (FREIRE, 2015).

Grande parte da obra de Noémia de Sousa está dispersa por jornais e revistas, pela imprensa moçambicana e também estrangeira. Sendo assim, escolhemos trabalhar como objeto de pesquisa o seu único livro – *Sangue Negro* (2016). Em 2001, a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) publicou o livro *Sangue Negro*, que reúne a poesia de Noémia de Sousa escrita entre 1948 e 1951. A obra foi reeditada em 2011, pela editora Marimbique, novamente em Moçambique, redigida pelos estudiosos Francisco Noa, Fátima Mendonça e Nelson Saúte. A poesia de Noémia de Sousa organizada por Nelson Saúte está também representada na antologia de poesia moçambicana *Nunca mais é Sábado*.

No ano de 2015 começou o desejo de editar o livro no Brasil, fato o qual se concretizou em 2016 pela equipe da Editora Kapulana, sediada em São Paulo. A reedição do livro reúne a poesia de Noémia de Sousa escrita entre 1948 a 2002, totalizando 46 poemas. A obra é dividida em: Apresentação, Prefácio, Notas finais, Mensagens para Noémia, Textos de edições anteriores e os seguintes capítulos: Nossa voz (6 poemas), Biografia (8 poemas), Munhuana 1951 (14 poemas), Livro de João (6 poemas), Sangue negro (9 poemas) e Dispersos (3 poemas).

A poeta estabeleceu também o acesso às leituras literárias oriundas da Europa e da América, em especial o Brasil. “Eu e meu irmão líamos aquelas coisas todas, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Jorge Amado, escritores neorrealistas, Drummond que

tiveram muita influência nos interesses que eu tive depois” (*apud* NOGUEIRA, 2014, p. 2).

Noémia iniciou a publicação de seus poemas em jornais e recebeu grande influência dos movimentos literários originários da Europa e da América.

A literatura neorrealista teve no Brasil e em Portugal motivações semelhantes, resgatando os valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX como forte influência do modernismo, marxismo e da psicanálise freudiana. As semelhanças ocorrem porque tanto em Portugal com o Salazarismo e no Brasil com o Estado Novo, de Getúlio Vargas, os governos eram ditatoriais, conseqüentemente proibitivos (NOGUEIRA, 2014, p. 11).

A escola literária predominante para os jovens moçambicanos nos momentos iniciais de mobilização foi o Neorrealismo, por nomear como temas fundamentais a luta de classes, questões socioeconômicas e suas implicações na e para a sociedade.

Em especial, o modernismo brasileiro mobilizou os escritores moçambicanos, assim como os dos outros países africanos de língua oficial portuguesa. Um maior compromisso dos artistas com a renovação estética, a criação de uma forma de linguagem que rompe com o tradicional, transformando a forma como até então se escrevia, com a utilização do verso livre, a fala coloquial e a valorização do cotidiano formam elementos que motivaram a realização de uma escrita literária voltada para a situação vivida em Moçambique (NOGUEIRA, 2014, p. 12).

O que despertou nossa atenção para as poesias de Noémia de Sousa foi justamente o duplo forma e conteúdo. Sua poesia

pode ser classificada como uma prosa poética, pois, são poemas longos que expressam uma narrativa, abordando temas recorrentes como: “política”, “libertação”, “resistência”, “raízes africanas”. A literatura de Noémia de Sousa se configura como uma literatura engajada, a qual questiona a repressão sobre a mulher e também aborda o processo de independência de Moçambique.

A dominação de origem metropolitana foi de ordem política, econômica e religiosa, como retrata Munanga, ficando a cargo das missões cristãs a educação dos colonizados com a devida assimilação da cultura dominadora.

A sociedade colonial teme a ruptura da ordem e do equilíbrio estabelecidos em seu favor. Para que isso não ocorra, encastela-se, intocável, explorando e pilhando a maioria negra, utilizando-se de mecanismos repressivos diretos (força bruta) e indiretos (preconceitos raciais e outros estereótipos) (MUNANGA, 2009, p. 25).

Os africanos eram chamados de indígenas ou nativos pelos administradores da colônia no que acreditavam que eles possuíam uma humanidade inferior, sendo chamados de selvagens e também de animais. Até a religião dos africanos era chamada de animismo.

[...] parte dos missionários mostrou-se até incapaz de aceitar que eles possuíssem uma religião e, quando isso aconteceu, chamaram-na de animismo, com o intuito de ressaltar que os negros botavam alma nas pedras, nas árvores e em todos os objetos animados e inanimados de seu meio ambiente (MUNANGA, 2009, p. 29).

Noémia, no poema “Nossa irmã lua”, questiona essa imposição do mundo branco nos aspectos religiosos do povo negro (SOUSA, 2016, p. 28 - 29):

[...] Sim. Nós cantamos amorosamente
a lua amiga que é nossa irmã.
- Embora nos repitam que não,
nós a sentimos, fundo, no coração...
(que bem vemos
que no seu largo rosto de leite há sorrisos brandos de doçura
para nós, seus irmãos...)
Só não compreendemos
como é, sendo tão branca a lua nossa irmã,
nos possa ser tão completamente cristã,
se nós somos tão negros, tão negros,
como a noite mais solitária e mais desoladamente escura...

Em outro poema, “A mulher que ri à vida e à morte” (SOUSA, 2016, p. 138) a poeta enaltece os valores espirituais de sua moçambicanidade, porque não dizer de toda nação africana... “Para lá daquela curva/ os espíritos ancestrais me esperam/ Breve, muito breve/ tomarei o meu lugar entre os antepassados// Oyo, oyo, vida!/ Para lá daquela curva/ Os espíritos ancestrais me esperam.”

Fica bastante claro que nessa relação entre colonizador e colonizado prevalecia a dicotomia paradigmática de superioridade e inferioridade. De acordo com Memmi

[...] o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade. As condições de vida, dadas ao colonizado pela colonização, não a levam em conta, nem mesmo a supõem. O colonizado não dispõe de saída alguma

para deixar seu estado de infelicidade: nem jurídica (a naturalização) nem mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre de escolher-se colonizado ou não colonizado (MEMMI, 1977, p. 82).

Para Munanga (2009, p. 27): “[...] tratava-se de um discurso monopolista, da razão, da virtude, da verdade, do ser, etc.”.

A dominação das metrópoles europeias no território africano foi tão devastadora e tirana que criou fronteiras artificiais, ou seja, demarcação impositiva de espaços multiétnicos e culturais, dividindo famílias inteiras e povos inimigos. Tais fronteiras foram contestadas, com geração de conflitos étnicos e religiosos. Neste sentido, Bimwenyi- Kweshi(1977, p. 52 apud MUNANGA, 2009, p. 26) afirma que “traçamos linhas sobre mapas de regiões onde o homem branco nunca tinha pisado. Distribuímos montanhas, rios e lagos entre nós. Ficamos apenas atrapalhados por não sabermos onde ficavam essas montanhas, esses rios e esses lagos”. Contrariamente ao relato acima, o poema “Quero conhecer-te África”, da obra *Sangue Negro* de Sousa (2016, p.134) aponta outra preocupação:

Eu quero conhecer-te melhor,
minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
do mero e estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares
comuns
com que te disfarçam aqueles que não te amam
e em ti veem apenas um degrau a mais para escalar! [...]

Observa-se que a África Negra teve referências marginalizadas, e que neste processo de colonização foi palco de disputa dos países europeus entre si pelas riquezas exploradas e pela mão de obra escravizada. Todo este ambiente de disputa envolvendo o processo colonizador, impositivo, segregador, desumano e racista pelo qual passaram os negros africanos e seus descendentes propiciou o surgimento de revoltas.

Os ritmos e as cores de uma libertação

A composição em foco cujo nome é *Poema* (2016, p.122) resgata a temática relativa ao movimento da Negritude, ao processo devastador da colonização e, na interpretação a ser assumida, ao posicionamento feminista que amalgama África e a representação da mulher.

Noémia de Sousa é uma das mulheres pioneiras da poesia moçambicana. A respeito das mulheres, Perrot (2005, p. 364) menciona: “A história das mulheres escreve-se inicialmente sobre o modo da exceção: exceção das pioneiras que quebram o silêncio [...]”. De acordo com Ferreira (1977, p. 73 apud Gomes 2011, p. 30): “Orlando Mendes e Noémia de Sousa são considerados pioneiros da moderna poesia moçambicana”.

Carla Maria Ferreira Sousa (2014) considera que a presença da mulher nos poemas de Noémia de Sousa aparece nas reivindicações, na mobilização e no desenvolvimento do espírito coletivo na conquista da liberdade. Na interpretação assumida neste trabalho, a dicção poética de Noémia assume uma força destacada, é uma poesia gritada. Traz em si um compromisso de denúncia da realidade social moçambicana, atendendo a uma

convocação político-ideológica, que também teve como alicerce a própria biografia de Noémia.

De acordo com o pensamento de Perrot (2008, p. 151): “De todas as fronteiras, a da política foi, em todos os países, a mais difícil de transpor. Como a política é o centro da decisão e do poder era considerada o apanágio e negócio dos homens”. Sendo assim, Noémia de Sousa também ultrapassou a fronteira política por ser poeta e também jornalista internacional.

Poema

Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor de rosa
E gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna
Agora que minha alma de África se iluminou
E descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”
Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...

Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
- que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:
Basta! Basta! Basta!

A tessitura poética em análise é composta por vinte e dois versos livres. Estes foram assim distribuídos: dois tercetos (primeira e segunda estrofes), uma quadra (terceira estrofe) e uma estrofe irregular (composta por doze versos).

Em *Poema*, a linguagem continua marcada pela coloquialidade, linguagem muito presente em poetas Modernos e/ou Pós-Modernos. Mais uma vez, observa-se o estabelecimento de um diálogo-denúncia. Neste caso, entre o eu poético e os colonizadores, num recorte em que quem enuncia é o eu poético, que representa todo o povo africano e, em específico, as mulheres moçambicanas. Noémia insere a mulher no discurso poético, valorizando-a, convidando-a para a luta diária contra as exclusões.

As mulheres que foram silenciadas não tinham espaço para falar nem por elas mesmas nem pelos outros. Este silenciamento foi algo imposto pelo colonizador, caracterizando-se como um dos mecanismos de exclusão. Noémia de Sousa muda a ordem do jogo e subverte tal situação dando voz ao eu poético feminino.

(...) não se pode esquecer que, ademais de seu empenho em denunciar, através de sua poesia, os abusos do regime colonialista português na África, Noémia concede voz a um sujeito lírico declinado no feminino, de maneira a desvelar a desumanidade do sistema econômico e político então vigente. Em inúmeros de seus poemas, a mulher moçambicana é convocada a tomar seu espaço na mobilização coletiva, com vistas

a conquistar não apenas a sua liberdade pessoal, mas também para conquistar a liberdade coletiva, traduzida no repúdio ao colonialismo e na busca pela soberania nacional (ALÓS, 2011, p. 69).

Podemos visualizar, logo na primeira estrofe, a situação de opressão sofrida e a postura de enfrentamento. “Bates-me e ameaças-me,/ agora que levantei minha cabeça esclarecida/ e gritei: ‘Basta’”. A postura de libertação dessa voz não se apresenta apenas no plano semântico mas atua no plano sonoro através da paronomásia “BATes-me/ BAsTa”. A aproximação sonora entre o verbo de tortura e o grito de liberdade abriga um choque semântico no plano dos significados, causando uma tensão estruturante entre som e sentido, base de polissemia e ambiguidade.

Desta vez, a mulher colonizada tem direito a voz, relata um posicionamento de ruptura da condição de subalternizada. Condição do eu poético enquanto mulher e nação África. Perrot descreve a postura das mulheres subalternizadas:

[...] Sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária. (PERROT, 2005, p. 10).

Observamos que o eu poético demonstra que passou por brigas e sofreu ameaças e que a partir de *agora* com a *cabeça esclarecida*, não aceita esta situação de subserviência. Sendo esclarecida, não é mais pueril, inocente. Sua atitude muda, seu universo se amplia.

Podemos ler a voz poética como sendo de uma mulher que não aceita a situação em que se encontra e externaliza esta insatisfação no dizer *e gritei*: “*Basta!*”. De acordo com Freitas (2010), em *Poema*, o eu poético assume uma adjetivação feminina que lembra o pássaro Fênix. Metáfora utilizada também para representar uma identidade africana que está se formando, apartada da colônia Portugal, liberta das condições impostas ao colonizado.

[...] O grau de conscientização em relação à liberdade é muito alto, não há mais medo, não há mais lágrimas para chorar pelo leite derramado. Agora é hora de dar um basta à toda submissão anterior em relação ao sistema colonial. É preciso purificar a alma, olhar para dentro de si e buscar no fundo da alma o que escurecido pela dor, pela angústia, pela melancolia. O eu-poético, neste poema, é muito mais escancarado em relação à sua opinião frente aos colonizadores, que aparece caricaturado como um carrasco de olhos tortos, de dentes afiados de antropófago e brutas mãos de orango. O eu-poético se identifica com Noémia, pois assume uma adjetivação feminina (...me erguerei lúcida...) que muito lembra o pássaro Fênix que ressurge das cinzas. Bela metáfora de uma identidade que está começando a se formar. (FREITAS, 2010, p. 11).

Em *Poema*, o sentimento de insatisfação e o posicionamento de luta não são somente falados, são gritados. Este grito é pelos africanos que passam pelo processo de colonização e, em específico, pelas mulheres moçambicanas. O corpo dos africanos está sendo subjugado e, em específico, o corpo da mulher africana. Sobre este assunto o pensamento de Perrot é muito pertinente

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução; em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. (PERROT, 2005, p. 447).

Em *Poema* esta referência ao corpo em si se faz presente em parte da estrofe quatro:

“Traz teus instrumentos de tortura/ E amputa-me os membros, um a um.../ Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...” A estrofe quatro ainda torna visível a relação do dominador e do dominado, o dominado pode ser relacionado com o corpo feminino e/ou com a própria África. O dominador (colonizador) é representado, no plano imagético, por uma figura de monstro e de monstruosidades:

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...

Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...

Sousa (2014) nos esclarece que o grau de conscientização do eu-poético é muito alto, não há mais medo, nem aceitação, ou seja, não há mais a fase embrionária. Depois de todos os esclarecimentos, escancara-se a descoberta, não permitindo mais nenhum tipo de engano frente aos colonizadores, que aparecem no poema com uma representação desumanizada.

Há escolhas formais em *Poema* que apontam uma mudança de postura frente à situação vivida. Há uma predominância, ao longo do poema, do uso de verbos conjugados ora no presente e ora no pretérito perfeito no modo indicativo. O uso temporal dos verbos (presente e pretérito) mostra mudança de posicionamento, de realidade, decorrente do choque cultural entre os colonizadores e os colonizados.

Quanto à segunda estrofe: “Armas-me grades e queres crucificar-me/ Agora que rasguei a venda cor de rosa/ E gritei: “Basta!” Observamos a ação passada, totalmente finalizada, de rasgar a venda cor de rosa. A menção à cor rosa pode ser uma interpretação ligada à mulher, de que ela não será nunca mais inocente, pueril, e sim, será perspicaz. A mudança de atitude está sendo reforçada pela diferenciação no uso dos tempos verbais. O tempo passado marcando a opressão e o presente de libertação.

Como dito anteriormente, observamos, nesta estrofe, a libertação da mulher cuja inocência é representada pela expressão *venda cor de rosa*. Considerando esta expressão, focalizamos primeiro o verbete *cor*, que de acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 277), aplicado ao continente africano, representa: “[...] um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de poder. As diferentes cores são

outros tantos meios de chegar ao conhecimento do outro e de agir sobre ele”. Nesta perspectiva, as cores são relacionadas a sentidos, a funções sociais, a valores sociais, por exemplo.

Sobre o substantivo *rosa*, que também pode representar o feminino, o Dicionário de Símbolos apresenta a seguinte delimitação: “[...] serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor. [...] A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro [...] (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 788 - 789)”. Ainda de acordo com o Dicionário de Símbolos o verbete *venda* significa: “Símbolo de cegueira quando a venda está colocada sobre os olhos [...] A venda de tela fina (véu) das religiosas significa a cegueira que elas devem ter diante do mundo [...]” (2016, p. 935), além de confirmar a presença da cor rosa relacionada à mulher.

Na terceira estrofe: “Condenas-me à escuridão eterna/ Agora que minha alma de África se iluminou/ E descobriu o ludíbrio.../ E gritei, mil vezes gritei: Basta!” a mulher e/ou África é condenada à escuridão eterna pelos colonizadores, esta *escuridão eterna* é retomada no verso *Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...* da quarta estrofe. Neste recorte, o eu lírico relaciona a escuridão ao sentido da opressão sofrida, da morte social e da coisificação do ser.

Tal condenação, imposta pelos colonizadores às mulheres africanas e à própria África, não se prolongará mais, pois a voz poética iluminou-se, conscientizou-se: *minha alma de África se iluminou* (presente na terceira estrofe). O eu lírico individual feminino e coletivo África encontra-se pleno da africanidade.

O eu poemático alcança a liberdade após ter descoberto o engano, a farsa: *E descobriu o ludíbrio* (presente na terceira estrofe). Sendo assim, a voz empoderada brada: *E gritei, mil vezes gritei: Basta!*. O grito intenso, reforçado pelas repetições da forma verbal *gritei* ao longo do poema, continua repercutindo, como um eco: *mil vezes gritei* (terceira estrofe). De acordo como Dicionário de Símbolos (2016, p. 478 - 479) remete-se a *grito*: “[...] qualquer coisa de *maléfico* e de *paralisante*. [...] Arma persuasiva ou dissuasiva, o grito salva ou aniquila”. No caso de *Poema*, o grito salva o eu poético feminino e a própria África.

No quarto trecho do poema:

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
- que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contratado:
Basta! Basta! Basta!

que a mulher e/ou África não se encontra(m) mais subjugada(s), marginalizada(s) e nem inferiorizada(s), estando livre(s) da subjugação, da tortura, das correntes; correntes estas concretas e abstratas. De acordo com Hall (2003, p. 123): “O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento

são rompidas [...]”. Neste poema a *máscara branca* está sendo desfeita, deixando de sufocar o eu poético feminino e a própria África.

Marcas da língua, como o uso de formas pronominais relativas à primeira pessoa do singular (reportando-se a Noémia de Sousa), a expressão *venda cor de rosa* (presente na 2ª estrofe) e a forma adjetiva no feminino singular *lúcida* suscitam a possibilidade de configurar um eu poético que representa a mulher em um posicionamento feminista e, concomitantemente, representa a própria África. O verso oito, *Agora que minha alma de África se iluminou*, mostra este imbricamento e também um empoderamento do eu poético feminino.

Também é relevante destacar, ainda na quarta estrofe, o uso do verbo *crucifixar*, que se encontra na forma *crucifixa-me*, ressaltando mais uma situação de impotência do eu poético. No plano imagético, a crucificação remete a uma impossibilidade de mudança.

Na mesma estrofe, ocorre a reversão a toda situação de violência na qual o eu poético está envolvido. Do ponto de vista da forma, o mecanismo da língua escrita utilizado, responsável pela sinalização da ruptura, é o uso do travessão, que remete neste caso a própria voz do indivíduo. Este indivíduo também reforça seu posicionamento de ruptura pelo uso das expressões adverbiais: *mais do que nunca* e *dos limos da alma* relacionadas à forma verbal, atrelada a pronominal de primeira pessoa do singular, *me ergueri*.

A expressão no verso vinte *dos limos da alma* reforça a capacidade de resiliência do povo africano, povo este tão sofrido pelo devastador processo de colonização. O termo *alma* “[...] evoca um poder invisível [...] sempre invisível, manifestando-se somente

através de seus atos. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 31). Sendo assim, da parte mais profunda do ser, dos seus últimos resquícios, *dos limos da alma* ressurge a fênix.

No verso vinte e um *me erguerei lúcida, bramindo contra tudo* o eu poético mostra-se em uma posição de enfrentamento de uma realidade adversa. O enfrentamento transcorre de maneira lúcida, sem dúvida alguma, com convicção do que está realizando. A forma verbal *erguerei* sugere que o evento será realizado em um momento previsível, considerando que se encontra no futuro do presente do indicativo.

No mesmo verso, seguindo a forma verbal *erguerei*, há o uso da forma verbal no gerúndio *bramindo*. Tal forma representa uma ação em curso, contínua, cujo significado verbal aponta para um posicionamento de repúdio, reforçado inclusive pelo uso da preposição *contra*, que segue. O alvo do repúdio é expresso pela forma pronominal indefinida *tudo*. O conjunto desses elementos linguísticos aponta para a superação do eu poemático.

A forma verbal *Basta* configura-se o estribilho em *Poema*. É uma forma flexionada no imperativo afirmativo que remete a uma ordenação e, no caso também, com o uso do ponto de exclamação atrelado, configura-se ainda como uma interjeição por demonstrar forte emoção. O *Basta!* aparece sinalizando a não aceitação da situação de coisificação e de subalternidade em que o eu poético encontra-se. Do posicionamento do enfrentamento, há o renascimento para um mundo novo, no qual não se viverá nunca mais na condição de colonizado, e de subserviente.

O *Basta* representa a tomada de voz pelo eu poético. O grito de *Basta* expõe o próprio despertar do ser feminino e pode-se depreender, pela tessitura poética, o mesmo despertar relacionado à coletividade – África.

A repetição de *Basta! Basta! Basta!*, no último verso, propaga-se como um eco. Acreditamos que as mulheres e todo o povo africano gritam por viver muito tempo silenciado, principalmente as mulheres, as mais subjugadas.

O poema é uma resposta ao processo cruel e massacrante da colonização e expressa a desejosa recuperação da identidade e da voz de África. Sobre esta busca da identidade, Memmi (1977, p. 41) esclarece que “ora, por múltiplas razões, históricas, sociológicas e psicológicas, a luta dos colonizados pela sua libertação assumiu acentuado aspecto nacional e nacionalista.”

Em relação à análise morfológica do poema, observamos que predominam os verbos de ação, tais como: *levantar, gritar, rasgar, querer, armar, crucifixar*. Flexionados na primeira pessoa do singular, remete ao eu poético. A forma verbal mais recorrente é *gritei*, utilizada pela voz poética para externalizar uma situação não favorável: a colonização e a subalternidade .

O predomínio de verbos de ação em *Poema* traz um dinamismo ao texto poético e, por os verbos encontrarem-se em sua maioria flexionados na primeira pessoa do singular, eles fortalecem a voz do eu poético.

Em *Poema*, o jogo entre os tempos verbais presente e pretérito perfeito do indicativo expõe um presente sofrido, doloroso e adverso que nunca mais será revivido. O uso do pretérito perfeito remete a eventos de sofrimento superados pelo eu poético. Esse jogo faz sentido considerando o presente um tempo não marcado

(pode ser reportado ao presente, ao passado e ao futuro) e o pretérito perfeito, por sua vez, como aplicado a eventos já concluídos, remete a uma certeza. Em *Poema*, o pretérito perfeito e o futuro do pretérito do indicativo são convergentes por apontarem eventos de superação.

Em relação ao interlocutor, as formas verbais ora estão na segunda pessoa ora na terceira pessoa do singular, ambas remetendo ao colonizador, em um contexto micro e, em um contexto macro, o algoz/dominador. Nas três primeiras estrofes o eu poético refere-se ao seu interlocutor como tu e, na quarta e última estrofe, utiliza a forma verbal na terceira pessoa do singular, pois aparece em *Poema* uma descrição que personaliza o interlocutor como “um monstro”:

Em *Poema*, Noémia de Sousa também apresenta arranjos de palavras substantivas (nomes) e adjetivas (qualificadores) na composição poética para provocar no leitor a delineação de um plano imagético desde o início até o término do poema: *cabeça esclarecida, venda cor de rosa, escuridão eterna, alma de África, carrasco de olhos tortos, dentes afiados de antropófago*, dentre outros.

Considerações finais

A literatura da poeta moçambicana promove uma reflexão sobre a realidade do país e a situação da mulher à época em que *Poema* foi escrito. Noémia, através de sua tessitura poética, procura expor e preencher os espaços vazios promovidos pela falta de liberdade social da mulher e da comunidade em geral. A ausência de liberdade de expressão evidencia-se em seus poemas

também pelo uso linguístico das reticências que podem evidenciar a manutenção e a progressão do já dito. Em *Poema* as reticências estão presentes nos versos *E descobriu o ludíbrico...*, *E amputa-me os membros, um a um...*, *Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...* O esquecido e submerso, na maioria das vezes, velados pelas *máscaras brancas* as quais representam o discurso hegemônico que vigora atualmente.

Este poema para mim é de uma fortaleza incomensurável por eu ser mulher e ter ciência da situação de pobreza, de marginalização, de subalternização, de violência, dentre outros que vitimaram as mulheres por todo o mundo. Não vivenciei de perto o sofrimento das mulheres moçambicanas, mas, tendo acesso às tessituras poéticas de Noémia de Sousa podemos sentir e sentir muito, pois, estas mulheres lutaram e continuam lutando para sobreviverem nas sociedades apesar de suas almas serem estupidadas diariamente.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Uma voz fundadora na literatura moçambicana: a poética negra pós-colonial de Noémia de Sousa. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p.62-70, 2011.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

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

FREIRE, Marcelino. Entrevista. In: *O Globo: cultura*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/mae-dos-poetas-mocambicanos-no-emia-de-sousa-segure-inedita-no-brasil-16751056>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. *Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique*. In: III Seminário Nacional de Estudos Afro- Brasileiros, 2010, João Pessoa. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010. V.1.p. 89 – 107.

GOMES, Simone Caputo. *Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão*. In: Revista Via Atlântica, São Paulo: USP (29 – 46), 2011.

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

LÓPEZ, María Carreño. *Noémia de Sousa: la voz histórica de Mozambique*. Álabe7. Disponível em: www.revistaalabe.com. Acesso em: 10 fev 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2009.

NOGUEIRA, Carla Maria Ferreira. *A trajetória intelectual da poetisa Noémia de Sousa no processo de independência de Moçambique*. In: *Africanias*. Disponível em http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_6_2014/carla_maria_ferreira_nogueira_n_6.pdf. Acesso em: 12 mar 2018.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauro: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M.S. Corrêa. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUSA, Carla Maria Ferreira. *Sob o signo da resistência: a poética de Noémia de Sousa no período de 1948 - 1951 em Moçambique*. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudo de Linguagens,

Departamento de Ciências Humanas - Campus I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

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

O PERIFÉRICO NO CENTRO: POESIA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL

Mariana de Matos Moreira Barbosa (UFPE/PPGL)¹

Eurocentrismo como suposto ponto de partida

O reflexo dos fluxos históricos e processos políticos ocorridos há pelo menos quinhentos anos formou a condição social e econômica atual, em todos os níveis. Sob a retórica do progresso, atrelada à noção de modernidade, entendemos a matriz eurocêntrica como um sistema que criou condições, valores e noções ainda vigentes, com objetivo de hierarquizar e subalternizar sujeitos, através de classificações e instrumentos de organização social, de práticas políticas, controle de produção material e intelectual, criação de imaginário, transformando-os em ponto de partida para leitura do mundo como garantia de seu poder hegemônico dominante.

Colonização & Colonialidade

A Colonialidade, conceito cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, evidencia a transcendência do colonialismo histórico, localizado propriamente na colonização de povos e



¹ E-mail: maredematos@gmail.com

territórios na América e aloca estas relações pós independência dos países colonizados. Como forma de evidenciar a modernidade como processo definidor da experiência colonial, o termo colonialidade busca evidenciar a continuidade dos mecanismos coloniais de dominação e atrelar o processo de colonização das Américas à constituição da economia capitalista.

A partir do paradigma da modernidade-colonialidade, entendemos a articulação entre colonialidade do poder, do saber e do ser, ambos eurocentrados, que além de produzir diferença através da invenção da categoria raça, as hierarquiza polarizando o mundo entre dominantes e dominados, sendo a gênese de grandes processos de exclusão e conflito.

Interdisciplinaridade da colonialidade

A interdisciplinaridade dos meios de controle e dominação no Brasil é notável. A colonialidade que permeia a situação histórica, social e política no país perpassa a escrita, a história, o exercício da arte, a política e encontra força ainda em outras áreas do conhecimento. Essa prática transversal sentencia a posição e o direito de locução entre sujeitos, através de uma versão única que baliza e legitima opressões praticadas ainda hoje na sociedade brasileira.

Para manutenção destes mecanismos mensurados, é importante evidenciar o papel da escrita e da imagem, propriamente das artes, como instrumento legitimador destas dinâmicas.

Embora a irresponsabilidade da arte tenha sido arduamente defendida por muitos, contraditoriamente, ao longo dos séculos,

em seu panteão, ela tem desempenhado um papel fundamental e determinante em nossa sociedade.

Além de ser um campo de experimentação sensível e se furta do compromisso com o inteligível, cinema, literatura e artes visuais tem confirmado ao longo dos séculos através de sub-representações, um imaginário que legitima a máquina da alegoria colonial. A colonialidade do ser, aniquiladora de subjetividades, tem sublinhado povos originários como selvagens e sujeitos negros como exclusivamente dotados de força física. A colonialidade do saber, tem estabelecido um sistema valorativo que exclui a oralidade como produção de pensamento. A colonialidade do poder, através de uma versão oficial da história, exclui narrativas e estabelece hierarquias entre poucos sujeitos autorizados a falar e muitos outros não.

Por mérito ou acaso, em função dessa desajeitada potência, a arte tem sido uma ferramenta muito usada pra sublinhar e erigir verticais poderes, assentando uma perspectiva que ainda tem forte reflexo nas dinâmicas sociais na contemporaneidade.

Nossa história sob escombros

O Brasil é o país do continente americano que recebeu o maior fluxo de africanos escravizados no período de 1501 a 1900. Foram 4,86 milhões de indivíduos forçadamente desembarcados no Brasil, totalizando mais que o dobro da segunda região, o Caribe com 2,31 milhões de sujeitos escravizados. Como laboratório do racismo, o Brasil é uma chave de leitura para compreendermos o delírio da modernidade/colonialidade e os reflexos desta ferida colonial.

Há quem descreva a história conceitualmente como um “conhecimento através da investigação”, na qual ancorada na ideia de uma ciência que investiga o passado da humanidade, supostamente revelaria através de informações sobre processos e fatos ocorridos, uma forma de compreender o presente. Entretanto, a polissemia do conceito de história nos enseja a percorrer a disciplina em busca de outras definições, percepções e evidências.

Embora a palavra “fato” seja usada para expressar um sentido de verdade e realidade, sabemos que empreender uma leitura crítica a respeito da escrita da história, nos apresenta direcionamentos que podem representar maneiras de pensar a partir de uma perspectiva política, filosófica ou até mesmo social.

Portanto, este “fato” que baliza e constrói o que é tido como verdade histórica pode ser interpretado e descrito, evidenciando ou pormenorizando aspectos, sujeitos e informações, que sustentam uma ideia de narrativa histórica que pode não passar de uma versão. Entender que existem diferentes formas de analisar os elementos que supostamente fornecem informações históricas, é partir da premissa de que a história como campo de conhecimento pode ser uma prática historiográfica e, portanto, está em contínua redefinição.

Ao abordarmos criticamente a versão oficial da história do Brasil, por exemplo, podemos inferir que ela foi construída sobre pilares ficcionais. Partindo do princípio que oito milhões de pessoas viviam no Brasil em 1.500, segundo consenso de historiadores, e que o país ainda é narrado a partir de seu suposto “Descobrimento”, logo, no caso da nossa história, o fato se torna ficção. Se não existe nação sem um princípio comum, escrever a história do Brasil, neste caso, significa inventar o Brasil.

Assim como defender uma noção de democracia racial como forma de descrever as relações raciais no Brasil, se apegando à crença de que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial, parece inimaginável. Embora a história oficial tente descrever de forma harmônica uma nação formada a partir de um trauma colonial que une extermínio de sua população nativa com escravidão, basta ater-se aos dados de violência motivada por diferenças raciais para evidenciar que a sociedade tenta criar uma imagem positiva que não coincide com a realidade.

Embora o “mito do descobrimento” e o “mito da democracia racial”, descritos acima sejam ideias extremamente difundidas na memória coletiva da população brasileira, ambas são facilmente desmistificadas, sobretudo se lidas de forma crítica, observando as incoerências próprias da colonialidade que atravessa tanto a versão oficial da história quanto a historiografia literária brasileira.

Se pensarmos, por exemplo, que a história do Brasil assim como a historiografia literária podem ser interpretadas a partir de um só lugar de fala, iremos nos deparar no cenário literário com o negro sendo historicamente representado como objeto pela ótica dominadora do branco, que o caracterizou como inferior etnicamente e o aprisionou a temas como escravidão e submissão, ocultando aspectos culturais e históricos determinantes para a construção de sua subjetividade, apagando-o assim como sujeito.

Desde os primórdios da Literatura Brasileira, sobretudo ao longo do século XIX e começo do século XX, é evidente a marca da visão eurocêntrica/colonizadora como valor universal, levando grupos “dominados”/colonizados, especificamente sujeitos negros, a um processo de aculturação e supressão da identidade, ao serem majoritariamente representados através de estereótipos negativos.

Sob a retórica do progresso, o Brasil historicamente e ainda, tem se orientado a partir de um pensamento único que reforça assimetrias entre poucos sujeitos legítimos e a constante negação ao pensamento e construção de outras formas de vida, reforçando a redução da existência de muitos, à condição histórica de explorados e sem valor.

A união nacional em torno de uma versão única da história é uma aliança que se organiza no passado e permanece em vigor até hoje, como forma de garantia de hegemonias e posições de poder. O Brasil que desconhece sua história, diz não saber por onde começar sua reforma.

Ainda assim, me levanto

Não obstante, os sujeitos e vozes subalternizadas ao longo deste projeto de exclusão, sempre existiram produzindo conhecimento nas fronteiras permeadas pela colonialidade. E justamente nestas fronteiras sublinhadas pela diferença colonial, podem emergir pensamentos, que como afirma GROSFOGUEL (2009), são respostas epistêmicas ao projeto eurocêntrico da modernidade, ou seja, aspectos e gestos que entendemos como decoloniais.

Na contramão da ideia de universalidade proposta pela branquitude brasileira, encontramos no poema *Meu negro* de Ricardo Aleixo a desqualificação da noção de raça como categoria classificatória de humanidades:

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é

sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou. (Aleixo, Ricardo. 2018)

Em dissonância com a ideia de uma sociedade homogênea que sub-representa sujeitos negros, achata identidades e nega sua contribuição na construção do país, o poeta Oliveira Silveira se inscreve através do poema Sou:

Sou a palavra cacimba

Pra sede de todo mundo

E tenho assim minha alma:

Água limpa e céu no fundo.

Já fui remo, fui enxada

E pedra de construção; Trilho de estrada-de ferro,
Lavoura, semente, grão.
Já fui palavra canga,

Sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manda
Num atropelo de aspa.
Meu canto é faca de charque
Voltada contra o feitor,
Dizendo que minha carne
Não é de nenhum senhor.
Sou o samba das escolas
Em todos os carnavais.
Sou o samba da cidade
E lá dos confins rurais.
Sou quicumbi e Moçambique
No compasso do tambor

Sou o toque de batuque

Em casa gege-nagô.
Sou a bombacha de santo,
Sou o churrasco de ogum.
Entre os filhos desta terra
Naturalmente sou um.
Sou o trabalho e a luta,
Suor e sangue de quem
Nas entranhas desta terra
Nutre raízes também.

(Silveira, Oliveira, 1982)

Já a poeta Esmeralda Ribeiro, faz uma revisão da história ao convocar importantes líderes e pensadoras brasileiras que foram apagadas da nossa história e historiografia literária, em seu poema Ressurgir das cinzas:

Sou guerreira como Luiza Mahin,
Sou inteligente como Lélia Gonzáles,
Sou entusiasta como Carolina de Jesus,
Sou contemporânea como Firmina dos Reis
Sou herança de tantas outras ancestrais.
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,
mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça
mesmo assim tenho este mantra eu meu coração:
“Nunca me verás caída ao chão”.

(RIBEIRO, Esmeralda, 2004)

Cristiane Sobral discorre sobre a insubordinação à colonialidade e seus reflexos cotidianos:

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos
a estética dos traços, a ética
A estática

Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros
mãos bem mais macias que antes
e sinto que posso começar a ser a todo instante
Sinto
Qualquer coisa
Não vou mais lavar
Nem levar.
Seus tapetes para lavar a seco
Tenho os olhos rasos d'água
Sinto muito
Agora que comecei a ler, quero entender
O porquê, por quê? E o porquê
Existem coisas
Eu li, e li, e li
Eu até sorri
E deixei o feijão queimar...
Olha que o feijão sempre demora a ficar pronto
Considere que os tempos agora são outros...
Ah,
Esqueci de dizer. Não vou mais
Resolvi ficar um tempo comigo
Resolvi ler sobre o que se passa conosco
Você nem me espere. Você nem me chame. Não vou
De tudo o que jamais li, de tudo o que jamais entendi
você foi o que passou
Passou do limite, passou da medida, passou do alfabeto
Desalfabetizou
Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira
sujeira

Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá
para cá
Desinfetarei as minhas mãos e
não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool
Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler
Depois de tanto tempo juntos, aprendi a separar
Meu tênis do seu sapato
Minha gaveta das suas gravatas
Meu perfume do seu cheiro
Minha tela da sua moldura
Sendo assim, não lavo mais nada
e olho a sujeira no fundo do copo
Sempre chega o momento
De sacudir, de investir, de traduzir
Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro
maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea.
(Sobral, Cristiane, 2010)

A produção de pensamento e luta dos povos indígenas e negros, em si, contra um processo colonial histórico de genocídio, é um gesto decolonial. Potencializar e resgatar estas múltiplas

existências, acolher como contribuição fundamental estes discursos, é um exercício fundamental da alteridade e um caminho mais curto para nossa emancipação.

Referências

ALEIXO, Ricardo. Pesado demais para a ventania. Pg. 194, Ed Todavia: São Paulo, 2018.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005

CERTEAU, Michel de. A Escrita da história/Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes ;*revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado. Belo Horizonte: NO PRELO, 2012.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing western universalisms: decolonial pluriversalism from Aimé Césaire to the Zapatistas. Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World. Merced, v. 1, n. 3, p. 88- 104, Set. Dez. 2012.

O perigo da história única. Chimamanda Ngozi Adichie TED, EUA. 18 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>. Acessado em: Agosto de 2017. SOBRAL, Cristiane. Não vou mais lavar os pratos. Ed. Dulcina, 2010.

RIBEIRO; Esmeralda. “Ressurgir das cinzas. Esmeralda Ribeiro & Marcio Barbosa, orgs. Cadernos Negros. 2004. Pg. 63, São Paulo: Quilombhoje.

SILVEIRA, Oliveira. Axé: antologia contemporânea da poesia negra brasileira. Org. Paulo Colina. São Paulo: Global, 1982.p.31-36

SOBRAL, Cristiane. Não vou mais lavar os pratos. Brasília: Athalaia, 2010

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

TORRES, Nelson Maldonado. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, Março 2008: 71-114.

DOIS CORAÇÕES FEMINISTAS

Profa. Dra. Michelle Aranda Facchin (IFSP)

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar a análise do conto “Dois corações, uma caligrafia”, tendo como enfoque as personagens femininas e suas configurações no texto literário, campo no qual as relações entre os gêneros são questionadas e as mulheres, não-satisfeitas com as desigualdades no contexto patriarcal apresentado, rompem os paradigmas e os estereótipos do feminino considerado “powerless, ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized.” (MOHANTY apud TAGLIACOZZI, 2007, p. 347).

A realização deste trabalho envolveu o estudo do conceito de ideologia para relacioná-lo com a literatura de Mia Couto, em que a resistência ao patriarcalismo acontece pelo texto literário, com reformulações identitárias empreendidas na representação das personagens. Segundo Marilena Chauí, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta)”, indicando aos membros da sociedade “o que devem pensar e como devem pensar” (CHAUÍ, 1980, p.43), assim como também orientam a maneira de sentir, de agir e de viver em sociedade. Para a autora, a ideologia mascara as relações de poder e desigualdade entre as classes, sendo essencial

para a manutenção da ordem na qual prevaleçam os interesses dos dominantes sobre os dominados, por meio de dissimulações e formas de representação, dentre as quais podemos citar o Estado, o Direito, a Religião, etc.

Desse modo, acreditamos que o caminho para resolver as contradições existentes entre as ideias e as práticas reais históricas é a instauração de um olhar crítico que possa fundamentar mudanças da *práxis* social, trabalho esse conduzido ideologicamente, por meio de um conjunto de valores adquiridos e solidificados, considerando-se as formas de manipulação presentes e desveladas no discurso, seja a favor da ideologia dominante (no caso deste trabalho, são as raízes do patriarcalismo), ou contra essa ideologia (pela divulgação de antivalores). Alfredo Bosi menciona a necessidade de sairmos “do labirinto conceitual” das várias concepções de ideologia, para aceitar a “dialética vigente em cada formação social” (BOSI, 2010, p. 75), ou seja, é importante considerar as marcas culturais, os valores e antivalores possíveis de conviver no mesmo texto e as tensões propiciadas pela leitura dos mesmos, nos quais encontramos tanto o ideológico, como o contraideológico, assim como a representação de aspectos culturais consonantes e/ou dissonantes.

A resistência ideológica abarca o espaço textual como uma estrutura dialética configurada por relações extratextuais, intratextuais e intertextuais, por meio do diálogo muitas vezes conflituoso que estabelece entre seus elementos. O processo dialético na escrita é a capacidade de conflitar valores, que em um primeiro momento se excluem, para construir uma vertente na qual os opostos e diferentes possam coexistir, por meio de um processo

de relativização empreendido por escritor e leitor. Para embasar essa linha de pensamento, mencionamos Alfredo Bosi, para quem:

as criações artísticas de uma determinada época também comportam diferenças de ponto de vista, tom, motivos, imaginário e conotações. E será pertinente retomar, nesta altura, a ideia de forças *interdependentes em tensão* de que fala Mannheim ao desenvolver hipóteses inspiradas na sociologia do conhecimento. Constatando variáveis expressivas no interior de um mesmo e abrangente estilo de época, Goldmann e Argan levaram água para o moinho de um **culturalismo dialético**, capaz de reconhecer correntes de arte postas em tensão. (BOSI, 2010, p.119 grifo nosso)

Essa tensão possibilita a formação de novas correntes artísticas e de pensamento, trazendo novas formas de ver o mundo, o que faz parte do papel da literatura em geral, em especial a de Mia Couto. Seu trabalho aborda as diferenças e conflitos em variadas esferas: raciais, imperialistas, sexistas, ambientais, dentre outras. Neste artigo, buscamos comprovar a instauração de novas relações femininas, pela união de forças das duas mulheres contra as atitudes machistas de Adriano.

Bourdieu trata a temática da dominação masculina como algo incorporado tanto no princípio de realidade como também no da “representação da realidade” sendo que, para ser possível fugir do ciclo ideológico dominante, é preciso explorar as formas de classificação com as quais construímos o mundo e assim revelar a maneira como as estruturas que apreendemos inconscientemente se constroem aleatoriamente no campo do simbólico. (BOURDIEU, 2012, p.8). Há um trabalho de desvelamento no conto analisado, por

este ultrapassar os binarismos, apresentando uma complexidade na representação das personagens femininas, distanciadas dos estereótipos. Essa postura do escritor moçambicano estudado vem ao encontro das reflexões de Abdala Junior sobre o engajamento da escrita (chamado por ele de engajamento dialético), que envolve estratégias discursivas materializadas no texto, por meio de tensões, contradições, exageros entre a forma e o conteúdo narrado, a imbricação (no plano diegético) de campos ideológicos distintos, o deslocamento de estereótipos e as rupturas de convencionalismos:

O engajamento efetivamente dialético não se conforma, como vimos, a sistemas fechados. Por sua natureza contraditória, o sistemático da apropriação dialética traz em si a sua negação e esta, nos escritores literariamente engajados, vem do impulso antissistemático de suas estratégias discursivas, onde constroem um imaginário político-literário com formas que tendem a, procurando deslocar o estático, o convencional, o estereotipado. (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 264)

Segundo Alfredo Bosi (2002, p.10), a literatura é capaz de confirmar a ideologia dissimulada em normas e condutas para o bem coletivo, e também pode arrebatá-la contra as “convenções dominantes de seu tempo”. Isso envolve a chamada “resistência da narrativa”, que pode acontecer em dois planos, no temático e no estrutural.

A figuração de uma certa mulher africana

A questão da mulher, do seu papel e lugar na sociedade continua a ser assunto de grandes debates atualmente, marcando um avanço nas teorias feministas, nas políticas de inserção feminina no mercado de trabalho, assim como nas reformas constitucionais que concedem direitos igualitários a homens e mulheres, dentre outros aspectos contra as desigualdades, o machismo e a reificação do feminino praticadas em várias realidades conhecidas. Manuela Borges (2007) aborda o tema da colonização como um fator que afetou as relações entre os gêneros, enfatizando atitudes e práticas patriarcais. Devemos ressaltar, de acordo com a autora, que o processo colonialista foi reelaborado e novas possibilidades surgiram no período pós-independência.

Aurora da Fonseca Ferreira menciona que a subalternidade da mulher advém de uma visão machista, ativa nos tempos presentes em África. (FERREIRA, 2007, p. 52-53). Em Guiné Bissau e Cabo Verde, Amílcar Cabral colaborou para a diluição das desigualdades entre os gêneros, conforme o excerto de sua obra demonstra:

Alguns camaradas fazem o máximo para evitar que as mulheres mandem, embora por vezes haja mulheres que têm mais categoria para mandar do que eles [...]

Muita gente diz que Cabral está com as suas manias de pôr as mulheres a mandar também. << Deixa pôr, mas nós vamos sabotar por trás >>. Isso é de gente que ainda não entendeu nada. [...]

A maior felicidade para mim é ver um camarada, homem ou mulher, cumprir o seu dever com consciência. [...]

[...] porque nós queremos fazer a promoção, o avanço de nossas mulheres e o melhor avanço, um dos principais avanços, é ensinar-lhes a ler e a escrever como deve ser. (CABRAL, 1976, p. 49-68)

Há outros documentos em defesa da mulher na África, dentre os quais citamos o protocolo adicional à Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, que proíbe a poligamia, as mutilações genitais femininas e outras práticas atentatórias à integridade da mulher. No que diz respeito à definição do feminino em África, é importante ressaltar a pluralidade cultural que complexifica definições simplistas, conforme afirma Tanella Boni:

<<Mulher africana>>. Devemos nos perguntar sobre o sentido dessa expressão, pois sabemos como as realidades são diferentes de um continente a outro, e, no mesmo continente, de uma região a outra, de uma cidade a outra, de uma sociedade à outra e assim por diante. (BONI, 2011, p. 148, tradução nossa)

Desse modo, falar de um feminino em África é complexo, tamanha a diversidade de identidades e culturas no continente. Com base nessa problemática, devemos considerar a figura feminina africana desvinculada de imaginários, tais quais aqueles criados pelo sistema colonial e pelo feminismo ocidental, conforme postura que a artista e escritora camaronense Werewere Liking adota:

Em seu discurso, Liking recusa tanto a invenção colonial de uma tradição africana patriarcal e o discurso do homem africano de “as coisas mais importantes

primeiro”, quanto a representação operada pelo feminismo ocidental da mulher africana como sujeito “fraco”, “sem poder”. (TAGLIACOZZI, 2007, p. 339, tradução nossa)

A artista e escritora se refere à retomada da tradição ancestral da comunidade Ki-Yi como forma de retomar o poder feminino, que muito se difere daquelas tradições “inventadas” pelo patriarcado colonial ou pelo feminismo ocidental.

Outra questão importante é sobre o imaginário ocidental que distorce a realidade ideológica africana, como se esta fosse desde os princípios patriarcal e opressora do feminino. “A carta de Kurukan Fuga” (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008), criada com base no império de Sundjata Keita na África sub-saariana, no século XII, demonstra uma preocupação em garantir os direitos da mulher. Segundo o estudioso José Rivair Macedo, “a memória de Sundjata foi preservada durante séculos graças ao trabalho cultural dos *griots* mandingas, em particular aos da família Kouyaté [...]” (MACEDO, 2016, p. 153). Atualmente, esse documento é patrimônio cultural da UNESCO e nos interessa por demonstrar um pensamento jurídico protetor dos direitos sociais e políticos das mulheres, conforme vemos no seguinte excerto:

Enunciado 14: <<Não ofenda jamais as mulheres, elas são nossas mães>>. A mãe, a esposa e a filha têm um lugar essencial dentro do pensamento simbólico africano, em detrimento do que se escreve hoje sobre a mulher africana.

Enunciado 16: <<As mulheres, além de suas ocupações cotidianas devem estar associadas a nossos governantes>>. A implicação das mulheres

nas discussões políticas, na participação das questões importantes da sociedade é um direito muito bem considerado. (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008, p. 19, paráfrase nossa)

Paulina Chiziane comenta os problemas advindos da colonização e a perda de direitos já adquiridos pelas mulheres:

Claro, tratando-se de uma situação colonial não tínhamos muita chance. Mas as culturas africanas têm muito a dar ainda para o desenvolvimento do mundo. Para mim que vivi entre as macuas, quando olho para as lutas feministas do mundo, eu digo-me “Mas nós tínhamos isso. (CHIZIANE, 2014, n.p.)

Sendo assim, a representação do corpo da mulher africana, comumente difundida na e pela literatura ocidental, advém de um imaginário desprovido das nuances culturais africanas tais como realmente são, uma vez que são oriundas de um processo de colonização, tendo como consequência a fusão de culturas e a mudança ou perda de alguns aspectos da cultura autóctone. Sabemos que houve a difusão do discurso luso-tropicalista em Moçambique e Angola, para justificar o processo de dominação e anulação das colônias, na tentativa de conter o projeto iminente de descolonização. Podemos mencionar a revisão constitucional empreendida por Salazar, que passou a chamar as colônias de “províncias ultramarinas”, assim como o processo de branqueamento dos povos autóctones por meio da exploração da figura do mestiço. Como Ruy Duarte de Carvalho (2011) expõe em suas reflexões, o Outro já está fadado ao rebaixamento, uma vez que carrega na cor da sua pele e em outros traços fenotípicos a diferença existente entre o centro imperialista e as margens colonizadas.

A imagem da mulher nos tempos coloniais segue essa lógica de dominação imperialista, muitas vezes mascarada pela ideologia do lusotropicalismo e do exotismo, que coloca a negra como a mulher sensual, sexual, predominantemente corpórea em oposição à europeia casta, branca, mental, etc. Segundo Eduardo de Assis Duarte, essas representações sobre a mulher negra advêm “do senso comum patriarcal e eurocêntrico que habita a colônia desde seus começos e se projeta rumo ao futuro.” (DUARTE, 2011, p. 164). Por isso, pensar sobre a representação da mulher africana requer uma problematização, considerando-se diversificados contextos.

Análise do conto

Na área dos estudos da narrativa, Anatol Rosenfeld aborda os elementos de construção da narrativa, dentre os quais recortamos as personagens, seres transfigurados “pela energia da imaginação e da linguagem”, podendo ou não se referir “indiretamente a vivências reais” (ROSENFELD, 2007, p. 22). Com base no mesmo autor, afirmamos ser o narrador também uma personagem tecida no campo ficcional: “Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens.” (ROSENFELD, 2007, p. 26).

A partir desses construtos literários, surgem as “perspectivas” ou “focalizações”, recursos importantes para compreendermos a figuração feminina do conto analisado, pois dão voz às personagens femininas, levando-as ao centro das narrativas, por meio da escrita da carta.

No conto “Dois corações, uma caligrafia”, Adriano recebe uma carta escrita por duas irmãs: Zuleila, a sua esposa, e Esmeraldinha, a sua amante e cunhada. O conto, em lugar de expressar a rivalidade entre as duas mulheres, constrói um olhar feminino por meio do ressentimento, reconfigurando a relação homem – mulher, de modo que esta última não fique em situação de rebaixamento. As irmãs exigem que Adriano assuma as duas como esposas e também Palmira, outra amante além de Esmeraldinha. As mulheres deste conto se recusam a ocupar uma posição subordinada no cenário poligâmico e inscrevem novos sentidos, literalmente escritos. O processo metalinguístico do qual se utiliza o conto é significativo e figura o papel central da mulher, compondo as páginas pelo olhar feminista, reativo e desconstrutor de práticas desiguais.

O tom enunciativo dessas mulheres é de deboche, como vemos no trecho abaixo:

Quem escreve aqui é sua mulher, Zuleila. Se admirou? Pois, sou eu própria. Sim, você deve estar a perguntar: escrever como, se ela nem nunca pisou na escola? Como pode ela ser, agora, tão dona das caligrafias? Estou-me a rir da sua cara. Minha mulher, afinal? Sim, eu própria, Zuleila, sua esposa.

Venho lhe dizer o seguinte: que eu sei tudo, marido. Sei que vocês, tu e Esmeraldinha, se frequentam um no outro. Não se envergonha, seu sonhador de meia-cueca? Fazer isso com a exata minha irmã, trocando amores com Esmeraldinha, ainda tão menininha? (COUTO, 2015, p. 109)

O discurso de Zuleila é interrompido por uma segunda voz na carta, a de Esmeraldinha, a mão a escrever o texto, como vemos: “Se admire ainda mais, marido: sou eu, Esmeraldinha, que estou escrever! É verdade. Tua mulher, minha irmã Zuleila, nos descobriu. É ela que me está ditar esta minha carta dela.” (COUTO, 2015, p. 109)

Por meio dos relatos ditados por Zuleila, Esmeraldinha identifica que Adriano fazia exatamente as mesmas brincadeiras e os mesmos agrados para as duas, sendo essa realidade contrária à promessa de exclusividade do amante: “Agora, meu grande belzeburro, agora sou eu que interrompo: afinal, você também punha essa brincadeira na mana Zuleila? Você prometia que essa graça era só para mim, só.” (COUTO, 2015, p. 110)

Zuleila reclama o tempo todo de ter sido a única a trabalhar para sustentar a casa e o marido, enquanto Esmeraldinha se ressentia pelas mentiras contadas pelo amante em relação a carinhos que a fizeram acreditar serem exclusivos dela: “Ali nas mesmas madeiras já se tinha derramado com minha irmã. Filho de uma quinhentas, você a mim me disse que tinha sido única eu, ali no meio dos troncos toda dona e rainha.” (COUTO, 2015, p. 111)

O tom ressentido se intensifica quando a amante Palmira é descrita pelas duas irmãs:

Deus me perdoe mas essa mulher eu só lhe imagino é sabe como? Cagando. É. Cagando, toda desnadegada como um porco. Ela nem precisa comprimir esforços. Aquilo sai só com o peso dela. Afinal, pergunto – como vocês os dois faziam-se amor? (COUTO, 2015, p. 112)

Ambas se unem para realizar uma espécie de vingança, envolvendo a divisão de todos os pertences de Adriano, como forma de puni-lo:

Agora, somos já as duas escrevendo, nosso coração está usando a mesma mão. Somos uma só mulher, uma só raiva. [...]. Seu relógio que me deste, sabe o que fizemos? Dividimos, usamos cada uma em cada dia! Seus óculos escuros, que me deixaste para eu puxar o lustro, andam nos olhos de nós ambas. E melhor ainda: sua casa de duas divisões? Partilhamos, somos as coproprietárias (COUTO, 2015, p. 113)

As duas mencionam o automóvel, a ser futuramente utilizado para levá-las a passeio junto com a outra amante, Palmira, a qual também será chamada a usufruir dos bens materiais de Adriano. Essa espécie de vingança lembra bastante a do romance de Paulina Chiziane, **Niketche** (2004), em que Rami, esposa oficial de Tony, faz o marido dividir todos os bens materiais com as suas amantes, transformando-as todas em esposas. Ao final do romance, Tony fica prostrado, inibido, incapaz de lutar contra a força provinda da união feminina contra ele, o que o destrona e o impossibilita de continuar exercendo o poder de dominação sobre as mulheres. No conto de Mia Couto, assim como no romance de Paulina Chiziane, há uma desconstrução da pompa masculina, por meio da exigência dos direitos das mulheres contra a infidelidade: “Nenhuma de nós quer metade. Agora, arranje maneira de se reduplicar e aparecer inteiro para cada uma de nós. Para que cada uma de nós lhe possa esfregar esse seu focinho de um lado e do outro.” (COUTO, 2015, p. 113).

A resistência à ideologia patriarcal é realizada neste conto por meio da união entre as mulheres como forma de exigir os

direitos legais a serem dispendidos a elas no casamento, opondo-se à visão machista comum no imaginário das mulheres, que, segundo Elene Pedroso (2015, p. 65), manifesta-se na ação de “sofrerem juntas” pela traição do homem e não de “lutarem juntas” contra essa realidade. Desse modo, pelo fato de juntarem as forças contra o masculino traidor, as mulheres deste conto resistem ao padrão esperado delas no contexto patriarcal, alavancando possibilidades aos papéis femininos. Portanto, a principal questão dialética do conto é a poligamia, com a assunção dos deveres de Adriano diante da exigência das mulheres para o usufruto de seus bens materiais, aproximando-se do que Nietzsche (2009) afirma sobre as relações de ressentimento entre as pessoas, mantidas de acordo com um princípio básico de “ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação” (NIETZSCHE, 2009, p. 24). As mulheres no conto são as “ressentidas”, enganadas pela traição de Adriano, submetidas aos padrões sociais patriarcais, mas que encontram na divisão dos bens uma forma de reparação dos danos sofridos. Nietzsche (2009) menciona o castigo como algo presente na relação entre devedores e credores, sendo manifestado de diversas formas, como uma “espécie de compensação pelas vantagens que o criminoso até então desfrutou” (NIETZSCHE, 2009, p. 60). Em vez de chorarem e aceitarem a situação passivamente, as mulheres do texto analisado resistem à ideologia que as rebaixa, lançando mão de estratégias para minimizarem o tom de ressentimento. A partir de personagens femininas de fortes características, o texto sugere diferentes posicionamentos da mulher moçambicana diante da poligamia, sugerindo caminhos para repensarmos a submissão e outros comportamentos pensados em

meio ao confronto e à reorientação sobre as identidades femininas nos contextos patriarcais.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

BONI, Tanella Suzanne. Conclusion. In: _____. **Que vivent les femmes d’Afrique?** Clamecy, Paris: Karthala Editions, 2011. p. 147-156.

BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri, 2007. p.73-88.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CABRAL, Amílcar Lopes. **A arma da teoria: unidade e luta**. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto neo-animista. In: _____. **O que não ficou por dizer**. Luanda/Lisboa: Chá de Caxinde, 2011

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Revisor José Andrade. Edição original 1980. Digitalização em 2004. Disponível em: <<http://www.febac.edu.br/site/images/biblioteca/livros/O%20que%20e%20Ideologia%20-%20Marilena%20Chaui.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2017.

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

_____. Os anjos de Deus são brancos até hoje. Entrevistada por Doris Wieser. In: **Revista Buala**. 26 nov. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 26 jan. 2019. [n.p.]

COUTO, Mia. **Na berma de nenhuma estrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In.: BOLAÑOS, Aimée; BENAVENTE, Lady Rojas (Org.). **Vozes negras das Américas**: diálogos contemporâneos. Rio Grande: FURG, 2011. p. 163-175

FERREIRA, Aurora da Fonseca. A Contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 51-67

MACEDO, José Rivair. Sundjata keita e a reinvenção das tradições orais mandingas da África ocidental. In: SOUZA, Fábio Feltrin de; MORTARI, Cláudia. **Estudos africanos**: questões e perspectivas. Tubarão: UFFS; Copiart, 2016. p. 145-178

MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI. **La Charte de Kurukan Fuga**: Aux sources d'une pensée politique en Afrique. Paris: L'Harmattan, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEDROSO, Elene Wicher. A representação do sujeito feminino em María Concepción, de Katherine Anne Porter. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane. (Org.). **Literatura e gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2015. p. 53-77.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio [et.al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-50.

TAGLIACOZZI, Sara. Elle sera... Prophetisme artistique et creation feminine dans l'oeuvre de Werewere Liking. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2006. p.331-349.

JUREMA SAGRADA: RESISTÊNCIA, FORMAÇÃO E RECONHECIMENTO DA IDENTIDADE NO NORDESTE BRASILEIRO

Mirele Rosália Otaciano (UFPE/PPGL)

Introdução

Temos acompanhado nas últimas décadas um avanço significativo nos estudos culturais a partir de perspectivas decoloniais, que visam uma revisão e re-escrita da historiografia geral, a partir de olhares que contemplem a diversidade de povos e culturas não hegemônicas, sobretudo, as que tiveram suas filosofias e cosmogonias marginalizadas e consequentemente silenciadas ao longo da colonialidade.

Diante da narrativa unilateral da história que por séculos vem sendo propagada, é urgente a necessidade de expandir o espaço da historiografia a outros locais de fala, considerar seriamente filosofias ignoradas desde o início da era colonial pelo pensamento capitalista moderno. Em uma tentativa de acessar e recuperar perspectivas diferentes da ocidental.

Para essa reconstrução historiográfica, precisaremos revisar alguns marcos que a história considerou paradigmático, visitar espaços de fronteira que foram imprescindíveis para que a sociedade fosse dividida em sua linha de pensamento abissal,

em sua estrutura de classificação de raças e saberes inferiores e superiores. Precisaremos acessar lugares sensíveis nos campos que envolvem memória e identidade. Para corpos e cognitivos violentamente colonizados, concordamos que as memórias históricas dos últimos cinco séculos não guardam lembranças muito confortáveis, enquanto a identidade tornou-se uma espécie de esquizofrenia.

Mas, insistindo por uma perspectiva positivista e decolonial, onde passado, presente e futuro não compõem uma linearidade, consideramos que a melhor maneira de pensar a decolonialidade diante dos “estrepes que foram deixados no caminho” é tentando encontrar no profundo da essência do sentido de fronteira a imagem da aproximação, nos propomos a conversar em trilhos como memória e identidade, com um recorte mais específico no território do nordeste brasileiro.

Para essa discussão ter um caminho mais palpável, visto os labirintos que o assunto pode nos levar, tomaremos, não por acaso, como referência uma expressão da forma de vida de parte do indígenas que viveram e vivem no território em questão, a Jurema Sagrada, com atenção especial a figura histórico/ mitológica do Malunguinho.

Mesmo que discurso e a escrita tenham servido como pilar para a colonização no molde hegemônico, nossa ideia não é centralizar o debate, mas, como já falamos, trazer para o centro do debate as filosofias, sujeitos e narrativas que foram silenciadas e marginalizadas nesse processo.

Com a ajuda pesquisadores como Leda Martins, L'omi L'odo, Eduardo Oliveira e guiados por alguns dos cânticos da Jurema Sagrada, tentaremos fazer com que as poucas linhas que seguirão

consigam mais do que trazer respostas, incitar dúvidas que levem nossas certezas para a beira das falésias de areia movediça como as encontradas no litoral nordestino.

Um breve olhar na fronteira entre filosofias indígenas e colonização

O divino é a natureza! Na cosmogonia dos povos indígenas, a terra, a água, o fogo, o verde das folhas, os animais, o homem e todas as demais formas naturais de vida são manifestação divina ou Ele mesmo. Natureza e Deus são parte da mesma esfera em complementaridade.

Dessa forma, observamos que a colonização tomar primeiramente como justificativa “salvar as almas dos nativos e apresentar o verdadeiro Deus”, como podemos observar nos diversos tipos discursivos coloniais, que funcionaram estrategicamente como “caballos de batallas” (PARADA, 2009, p. 160) na colonização, visto que, o Deus cristão e sua forma humana não manifestando-se no canto do pássaro, no rio que corre dentro da mata ou na fertilidade da terra, ele é superior e único, guarda em si todas as forças do universo. O discurso colonizador desassocia a imagem horizontal e plural natureza/divino, e com violência da tradição conquistadora tenta desconectar homem/natureza, alicerces das filosofias indígenas.

É no território, ou no elo com a terra enquanto divindade que está um princípio da filosofia de vida dos povos indígenas. A sintonia com o espaço é a própria ligação com a identidade de cada povo, com suas mitologia e memórias. Assim, observamos que o monoteísmo imposto pelos colonizadores foi além de uma

violação na forma de Ser dos povos originários, também uma fundamental ação para apropriação do território.

No entanto, precisamos aqui abrir um parêntese para elucidar que esse ato de apropriação da terra por parte dos colonizadores não ocorreu apenas por via do discurso de pregação do cristianismo, foi e continua sendo um violento processo de derramamento de sangue das populações nativas. A resistência à colonização foi longa e intensa, ainda que a historiografia tenha inviabilizado a força e quantidade das revoluções e levantes em todos os cantos da América nesses séculos de colonização, aparecendo na maioria dos casos como anarquismo de rebeldes contrários ao progresso.

Mas, seria necessário um texto exclusivo para tratar do apagamento na história oficial das lutas indígenas em defesa ao território, assim, dando continuidade ao assunto anterior, uma ferramenta fundamental nesse processo de colonização do imaginário mitológico nativo foi a escrita. Isto porque se o deus cristão era o único e verdadeiro, a escrita era a única modalidade de comunicação que comprova o verídico.

Devemos lembrar que toda *Abya Yala* (continente hoje chamado América) desenhava-se principalmente a partir da oralidade, ou no que Leda Martins vem a chamar de “oralitura”, apontando o corpo como lugar da memória:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. (MARTINS, L. 2001, p. 84)

Chamamos a atenção mais uma vez para lembrar que o fato de a oralidade ser o principal método mnemônico dos povos indígenas demonstra “la función colectiva” em que esses povos organizavam-se, não significando a ausência de outras formas de preservar a história e memória dessas populações.

Podemos tomar a motivo de exemplo os *quipus* dos “filhos do sol”, os Incas, que davam conta de mais de quinhentos anos de organização dos povos andinos, ou os *códices* astecas; além dos grafismos indígenas que guardam em seus traços e cores o sentido e comunicação entre o mosaico de povos nativos.

Bem, tentamos fazer uma síntese nesses primeiros parágrafos sobre os caminhos percorridos no choque entre colonizadores e filosofias indígenas, na intenção de poder alinhar o olhar quando tratarmos mais especificamente da questão dos saberes e tradições indígenas que compõem a identidade do nordeste do Brasil. Quisemos lembrar que a forma de Ser e Estar no mundo para os povos originários significa uma conexão profunda de respeito e harmonia com a natureza, em uma relação mui singular do Outro-Natureza, o Outro-Outro, o Outro-Si mesmo. E como veremos adiante, essa é também a raiz da Jurema Sagrada, e por esse motivo sua prática foi perseguida e marginalizada enquanto expressão de cultura e fé.

A Jurema Sagrada

*Peço força a Tupã pra poder continuar,
e atender todos seus filhos na hora que precisar.*

(CÂNTICO POPULAR DA JUREMA SAGRADA)

A Jurema Sagrada é o culto a árvores como a jurema preta, angico, jucá, aroeira e outras mais consideradas sagradas na região. Esse culto, fundamentado na matriz indígena, faz parte da encantaria do nordeste brasileiro desde tempos pré-coloniais, como podemos observar nas figuras rupestres localizadas na toca da entrada do Pajeú, no Baixão da Vaca que fica no Parque Nacional da Capivara. Porém, diferentemente do pensamento colonizador onde “a diferença é expressa como degeneração” (Oyewume, 1997, p. 02), a Jurema vai ganhando novas feições e incorporando novos elementos a partir da reorganização social do sistema colonial, com a chegadas dos povos vindos de África e mesmo da europa, como é o caso do povo cigano.

No entanto, a essência da origem indígena é mantida no culto, como por exemplo a importância de elementos como o maracá e o cachimbo.

O maracá é o símbolo maior da matriz indígena da jurema e também objeto fundamental em todos os rituais, sendo ele responsável por dar ritmo para serem entoados os cânticos sagrados, e, também, para energizar o ambiente com a força das sementes encantadas que são colocadas dentro de si. O cachimbo é o instrumento principal de força e trabalho na jurema. [...] O cachimbo e o maracá são o mais fortes elementos materiais que caracterizam a jurema na sua perspectiva simbólica e étnica. Sem eles a religião perde sua identidade, tendo em vista que ambos são registros de memória de práticas muito antigas dos indígenas do Nordeste. (L'omi, A. 2007, p.194)

Outros símbolos são agregados no culto a Jurema a partir dos espaços de fronteira culturais coloniais. A Jurema Sagrada,

conhecida também como “hospital dos pobres” ganha sentido de acolhimento, isso porque acredita-se que “nas cidade tem os encantos da vida, lá tem cura pra tudo” (Mestre Dió, *Apud* Lómi A. 2007, 181).

No reconhecimento do outro enquanto parente-irmão, a Jurema ganha força, não com aspecto de inclusão, mas de união. Na ciência juremeira, a circularidade do tempo não aponta fim ou futuro, a margem é o centro e a fronteira é caminho.

É nesse fundamento de continuidade e retroalimentação que os cânticos da Jurema trazem na gira (festa da jurema) as histórias ignoradas pela historiografia oficial; uma versão diferente da que registra as lutas dos povos subjugados pelo sistema não seja tratadas como marginalização, mas resistência.

Nas toadas da jurema estão preservados os nomes das lideranças, são cantados os acontecimentos históricos de lutas e resistências, além de passar os ensinamentos fundamentais da ciência das folhas e da fumaça.

A gira da jurema acontece ao som de ritmos populares do nordeste, como o coco de roda, capoeira e o samba, além de ter como base elementos fortes da cultura oral, como a repetição, em uma forma de ensinamento/aprendizagem. Uma dessas toadas das quais estamos nos referindo trás em sua letra a mitopoética do culto a Jurema no entendimento da vida na perspectiva de circularidade da vida:

Caiu uma folha na jurema
Veio o sereno e molhou
Caiu uma folha na jurema
Veio o sereno e molhou
E depois veio o sol

Enxugou e secou

E a jurema se abriu toda em flor

Em cosmogonias como as indígenas e africanas, a morte não representa o fim. O culto aos ancestrais é uma prática comum e orientadora para esses povos que compreendem o tempo de forma circular. Como na toada acima, onde a flor da jurema cai, mas a própria natureza encarrega-se de, no tempo certo, florescer novamente, ressignificando o tempo do fim em um bonito processo de continuidade.

Na filosofia da ancestralidade, o passado é o tempo de sustentação, é para onde os olhares se voltam, como em uma simbologia da Sankofa africana. Como escreve o professor Eduardo Oliveira (2012, p. 40): “Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência”. São os mais velhos que guardam na memória os saberes que serão passados para o ebé, preservando e dando continuidade a essas culturas e formas de vidas a partir da oralidade.

Em *História das religiões no Brasil* (2001, p. 22) Sylvana Brandão escreve que “A ideia religiosa fundamental dos indígenas brasileiros é, sem dúvida, o culto aos seus mortos. Esta crença, a mais sagrada e tradicional, insinua-se em todos os atos da vida social das distintas nações indígenas do Brasil”.

Na jurema sagrada acredita-se que as árvores como as já citadas têm poderes que não são mágicos, mas não se explicam com facilidade, que é o de encantar espíritos que irão trabalhar dentro da ciência juremeira, nas sete cidades encantadas (as cidades são espaços espirituais onde “moram” as entidades e divindades).

Na perspectiva da Jurema Sagrada, geralmente entidades são espíritos desencarnados em épocas históricas, portanto, não mitológicas ou distantes, são espíritos como os de índias e índios, caboclos e caboclas, mestres e mestras, trunqueiros, marujos, ciganos e ciganas e etc. que tem uma história de vida próxima a da vida de pessoas comuns e que “voltam à terra” através dos juremeiros e juremeiras para “trabalharem” ajudando a comunidade a continuar sua vida de luta contra as opressões sociais aos quais sofreram em vida. (L’omi, A. 2017, p. 189)

Quando falamos em descolonizar a partir da essência, estamos nos referindo a ter em mente nesse processo, por exemplo, que algumas manifestações religiosas de hoje são, na verdade, uma forma encontrada de resistir a forma de vida negada na colonialidade.

Muitos escritos coloniais mostram como deu-se o processo de inquisição ou “caça às bruxas” no território brasileiro entre os séculos XVI a XIX, demonizando o que os europeus chamaram de “pajelança e feitiçaria”. Como pode ser visto no conjunto de documentos que formam parte do processo 4884 do arquivo público ultramarino, onde consta por exemplo que no século XVIII “O governador de Pernambuco, Henrique Luís Pereira Freire, escreve ao rei esclarecendo sobre a prisão mandada fazer de “alguns feiticeiros da capitania”, e fala dos perigos de uma bebida por eles fabricada e chamada Jurema”.

Possivelmente a diferença fundamental na fronteira da cosmovisão, ou como preferimos chamar “cosmosentir” -já que nosso corpo é nosso mito e rito- entre brancos e não brancos, foi o fato do colonizador enxergar no diverso o caótico e o estéril,

quando para os povos que sofreram a colonização, a diversidade é a diferença são os princípios da igualdade.

Malunguinho: um ponto de luz

Malunguinho no mundo é meu braço direito
(CÂNTICO POPULAR DA JUREMA SAGRADA)

As entidades na Jurema não são figuras mitológicas. São personagens que figuram nas narrativas históricas e podem ter suas vidas documentadas em registros oficiais do estado , como é o caso de João Bamba, João Pataca, Adão, Badia e João Batista, último malungo do quilombo do Catucá.

Como temos falado ao longo do texto, a história precisa ser reescrita a partir de outros locais de fala. As narrativas que contam as vidas desses que se encantaram como malunguinhos, por exemplo, foi escrito por aqueles que queriam um negro ou indígena como símbolo de liderança, aí está o problema nos registros que chegaram até nós.

Malungo ou malunguinho significa amigo. Esse era o título dado aos líderes quilombolas que tinham a função de comando dentro dos mocambos. O quilombo citado acima, o catucá, abrangeu grande parte da região metropolitana de Pernambuco. Foi um dos importantes espaços de fortalecimento e resistência dos povos negros na transição dos séculos XVIII para o XIX , e lugar também de descobertas e troca com as culturas e saberes nativos da região. O interior das matas foi fronteira de encontro e fortalecimento entre povos que juntos formariam a base do povo brasileiro. Fato que na atualidade deixa o debate sobre identidade ainda mais complexo pelo surgimento de questionamentos

como: Pode um sujeito ser considerado “afro-indígena” já que sua ancestralidade está representada nessas duas identidades? Bem, perguntas como essas têm acirrado o debate sobre identidade étnica, cultura, miscigenação e tantos outros dilemas de um país com as características singulares como é o caso do Brasil. Mas o cântico da jurema mostra caminhos mais diretos, afetuosos e até de uma simplicidade lógica.

Tava sentado na pedra fina o rei dos índios mandou
chamar
Caboclo índio, índio africano, caboclo índio do juremá
Com suas flechas, com suas flechas, largue essa flecha e
vem trabalhar
Caboclo índio, índio africano, caboclo índio do juremá

Entendemos as especificidades das demandas indígenas e africanas, como por exemplo a pauta da legitimidade no direito a terra por parte dos indígenas ou as questões relacionadas ao contexto diaspórico africano e a forma como o racismo funciona no Brasil, no entanto, observamos que dentro dos espaços de resistência o encontro foi de acolhimento, e as fronteiras não eram de afastamento. Como podemos notar no imbricamento das identidades “caboclo índio, índio africano” na toada acima, o africano é acolhido na ciência da Jurema Sagrada. A persistência em não aceitar o silenciamento e a exclusão, a luta contra a opressão, fez desses povos irmãos.

O malunguinho é uma das figuras que melhor representa esse processo de fortalecimento e potência, de identidade em fronteira, nos lembrando Sartre quando escreve “Estou possuído pelo outro; o olhar do outro forma meu corpo na sua nudez, faz-o

renascer [...] O outro tem um segredo. O segredo do meu ser”. (1999, p. 454/455).

Na figura do malungo encontramos um exemplo de como fugir do caminho de esquizofrenia que passa pelo reconhecimento da identidade na atualidade dos povos colonizados. É a única entidade na jurema que vem em mais de uma falange, é o “reis” que sustenta o cosmo, podendo vir como trunqueiro, caboclo ou malungo.

Malunguinho me afirma o ponto
Malunguinho me abra a mesa
Quero um ponto de trabalho
Quero um ponto de defesa.

Essa entidade é o guardião da Jurema Sagrada, tem a chave do portão sagrado que o deixa transitar entre as cidades e entre os dois mundos. Por isso, para se iniciar uma gira na Jurema canta-se para o malunguinho a toada acima.

Como já falamos, os malungos eram líderes negros quilombolas. Figuras tidas como marginais, foram intensivamente caçadas pelo estado devido a representatividade de poder e resistência que passava para sua gente junto a seus bandos. João Batista, por exemplo, teve sua cabeça posta a prêmio, oferecido cem mil contos de réis por quem o entregasse a coroa portuguesa. Em setembro de 1835 João Batista foi decapitado e teve sua cabeça exposta a motivo de exemplo, prática comum do estado quando conseguia capturar lideranças do povo, como aconteceu também com Virgulino Ferreira, o famoso Lampião. A jurema abraçou João Batista na hora de sua morte, e hoje ele atende pelo nome de João das Matas, um mestre malungo na Jurema:

Na mata tinha um negro
E esse negro foi escravo
Mas com a força da jurema
Ele tornou-se um caboclo coroadado

Considerações finais

Como falamos já no início, esse pequeno texto tem mais o interesse de incitar questionamentos, inundar a ideia de centro/margem, nos fazer pensar o quanto de nossa história foi ocultada e silenciada, mas quantas ainda podem ser resgatadas. Mostrando um pouco da cosmovisão que tem como base o culto a uma árvore que tem folhas, flores e espinhos, ou seja, é em si uma ciência, tentamos explicar um pouco da Jurema Sagrada enquanto espaço de fortalecimento e reconhecimento da identidade do território nordestino, em sua diversidade de saberes, culturas e povos envolvidos.

Em uma tentativa de afastar-se do que Glissant (1981, p.02) apontou ser o mais grave dos avatares, que é a assimilação, e pensar a partir que a filosofia da diversidade é um ponto central para tentar entender o outro e a nós mesmos. Pensar o nordeste nos faz raciocinar junto ao professor Eduardo Oliveira, quando dis:

Profanamos a religião hegemônica e profanamos nossa própria religião. Transformamos em festa os episódios de tragédia [...] Enlouquecemos na diversidade que criamos e perdemos nos labirintos que soubemos produzir, mas não soubemos resolver. Explodimos o conceito de raça, e ao mesmo tempo reitificamo-lo com força ancestral! Não nos confundimos, mas não deixamos de ser mestiços. Somos africanos, mas de um jeito possível apenas no Brasil. (OLIVEIRA, 2012, p. 38/39)

Por em relação, lidar com a complexidade do eu e do outro, são desafios que parecem agigantar-se ainda mais no contexto da contemporaneidade. No entanto, como diz de forma tão bonita Oliveira na citação anterior, a força ancestral tem uma forma de solucionar labirintos que nossa racionalização não compreende.

Malunguinho canta que munido de “uma folha, um coité e um ponto de luz” segue acreditando, que transformação leva tempo.... Sugerimos seguir ouvindo os mais velhos, vasculhando as memórias que emocionam e reconta-las em uma roda de crianças.

Referências

BRANDÃO, Sylvana; CABRAL, N. História das religiões no Brasil, v. 5. Recife: UFPE, 2010. 267

GLISSANT, Edouard. Le discours antillais. Le Même et le Divers (*O mesmo e o diverso*)Paris: Seuil, 1981

L'ODÓ, Alexandre L'omi. Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada. Recife, 2017

PARADA, Esperanza L. Las voces del otro. *En: Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Edición de Paloma Del Campo*. Ed. Iberoamericana, Madrid, 2010.

OYÈWUMI, Oyèrónké. The invention of women: Making an African Sense of Western Gender Discourses. Minneapolis: University of Press, 1997

SANTOS, Boaventura S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. No livro: Epistemologias do sul/ (Org) Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. Ed. Almeida. Janeiro de 2009, p. 23/24

SARTRE, J.-P. *O Ser e o Nada*. 7ª ed., Petrópolis: Vozes, 1999.

A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E PURPLE HIBISCUS: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA REPRESENTAÇÃO DA POSIÇÃO AXIOLÓGICA DA MULHER FRENTE AO PATRIARCADO

Naide Silva Dias (UFRN/PPgEL)

Prof. Dr. Orison Marden Bandeira de
Melo Junior (UFRN/PPgEL)

Introdução

Segundo Zolin (2019), desde a década de 1960 o pensamento feminista tem sido objeto de estudo de várias áreas do conhecimento, como a Sociologia, a História, a Antropologia, entre outras. No campo da Crítica literária, Tyson (2006) esclarece que, como qualquer vertente crítica, a crítica feminista é uma área em que diferentes opiniões sobre várias questões pertinentes à disciplina são defendidas por diversos críticos e teóricos do(s) feminismo(s). Entretanto a autora defende que a crítica feminista busca examinar, grosso modo, as diferentes formas como a “literatura [...] reforça ou reduz a opressão econômica, política, social e psicológica sobre as mulheres” (TYSON, 2006, p. 83). Nessa esteira, este trabalho, que é um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado,

busca analisar as obras *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora brasileira Marta Batalha, e *Purple Hibiscus* (2003) da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, *corpus* da pesquisa, com o fito de discutir como a posição da mulher é refletida e refratada ficcionalmente nessas obras, que têm alcançado destaque na literatura nacional e internacional.

Essas obras foram escolhidas por terem personagens mulheres como protagonistas. Além disso, apesar terem, como espaço de representação, países distintos, a saber, Nigéria e Brasil, elas são ambientadas em sociedades patriarcais, em que as mulheres são objetificadas e oprimidas. Suas vidas giram em torno dos homens que as circundam: em *Purple hibiscos*, a protagonista é oprimida pelo pai e, em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, ao pai e, depois, ao marido.

Sabemos que já existem estudos sobre as duas obras separadamente. Como exemplo, citamos Veiga (2017) e Teotonio (2013), tendo o primeiro uma abordagem feminista e o segundo, socialista. No entanto, não encontramos estudos em que elas fossem analisadas comparativamente, muito menos a partir de um viés dialógico. Essa lacuna de pesquisa, por consequência, nos levou a refletir sobre questões importantes não só para as obras, como para as próprias abordagens teórico-críticas. Nesse sentido, passamos a questionar como o diálogo entre o dialogismo e a crítica feminista poderia promover uma melhor compreensão da representação da mulher nas duas obras ficcionais, que, por sua constituição ideológica, refletem e refratam a vida representada. Como explica Medviédev (2012, p. 214), “[d]o fato de que a vida e a literatura são matérias diferentes apenas se conclui que uma não é a outra, mas de forma alguma que entre elas não pode haver

nenhuma interação”. Vale destacar que este artigo não tem o propósito de trazer um diálogo teórico sobre as duas abordagens, tema ainda insipiente na academia, mas de melhor compreender as vozes sociais das mulheres representadas nos romances, que interagem com as vozes sociais de mulheres na vida.

O objetivo deste artigo, portanto, é estabelecer, mesmo que de modo breve, um diálogo entre as duas obras com base no método sociológico discutido por Bakhtin (2015) e Volóchinov (1993), a partir do qual uma análise discursiva se origina no texto e se estende para além dele, buscando de uma significação social (BAKHTIN, 2015) e, no caso deste trabalho, a avaliação social em torno do posicionamento das protagonistas dos romances. Bakhtin (2017, p. 11) reitera que “[a] literatura é parte inseparável da cultura, não [podendo] ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época”.

A fim de alcançarmos o objetivo proposto, em primeiro lugar, discutiremos alguns conceitos do dialogismo e da crítica feminista para, com base nesses conceitos, analisarmos trechos dos romances escolhidos para este trabalho. Passemos, então, à discussão teórica.

Uma breve discussão sobre o dialogismo e a crítica feminista

Para entendermos o pensamento do Círculo sobre a abordagem dialógica, é necessário que percebamos o seu posicionamento em relação à constituição da língua, material do texto literário (BAKHTIN, 2002). Nessa proposta, a língua não assume apenas um papel linguístico, preso a normas e subsequentes estudos

formais. Não descartando a sua dimensão linguística, Bakhtin entende ser a “língua *ideologicamente preenchida*, [...] cosmovisão” (BAKHTIN, 2015, p.40, grifo do autor). Vale destacar que, como explica Faraco (2009), o termo ideológico não tem um sentido negativo ou limitador, mas está relacionado a um posicionamento social valorativo. É nesse sentido que Medviédev (2012, p. 188) esclarece que o material da literatura é a língua “como sistema de avaliações sociais vivas”.

Nesse sentido, ao discutir a fala de uma personagem em um romance, Bakhtin (2015) esclarece que, semelhante ao falante, ela é essencialmente social; diante disso, as peculiaridades da sua fala aspiram a significação e difusão social. Isso se dá exatamente pela dimensão ideológica da língua/linguagem, levando o autor a declarar que a fala da personagem é um ideologema: “A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social. É exatamente como ideologema que a palavra se torna objeto de representação no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 125).

Essa dimensão semiótica-ideológica da língua/linguagem, esse diálogo interdependente das suas dimensões linguística e ideológica e, por conseguinte, da sua representação no romance como “imagem da linguagem” (BAKHTIN, 2015, p. 129) leva Bakhtin a mostrar a inseparabilidade de uma obra com o seu contexto cultural, pois é exatamente entre esse contexto sociohistórico e cultural e o enunciado (a unidade de comunicação, o ideologema) que “é estabelecida uma ligação histórica, orgânica e atual” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 184).

Diante da dualidade dimensional da língua/linguagem – ou, pensando em unidades, da palavra e do enunciado –, ou seja, a

sua realidade material e ideológica/social/cultural, uma análise dialógica só poderia ser feita com base nessas dimensões. Segundo Volóchinov (1983), uma análise dialógica parte da materialidade do texto, porque é nele que encontramos a palavra, material usado para o estudo. Semelhantemente, Bakhtin (2016, p.92) afirma que “[o]nde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas, estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas”. Logo, podemos perceber que uma análise que se respalda no pensamento do Círculo começa na materialidade e se estende para além dela.

Nessa perspectiva, Melo Jr. (2016, p. 149) lembra que o ponto de partida de uma análise dialógica é a matéria da língua, os elementos linguísticos; no entanto, ela não fica presa a esses elementos porque o próprio processo de leitura/análise leva “o leitor/analista para além dos limites desse confinamento material.” E mais adiante, o crítico continua;

Bakhtin propõe o *diálogo* entre os elementos internos e externos do texto literário. O princípio do dialogismo, portanto, não se firmando em um dos polos (língua ou sociedade), permite que o analista da obra literária transite pelas áreas da Linguística e da Literatura sem medo de ser ‘tachado’ de formalista ou de sócio-determinista (MELO JR., 2016, p. 149, grifo do autor).

Nesse sentido, a língua, concebida nessa dimensão dialógica em sua concretude, se dá na vida, no campo do discurso. Bakhtin conceitua discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2010, p.207), ou ainda “a língua como fenômeno integral concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 209). Para o autor, é exatamente ao campo do discurso que pertencem as

relações dialógicas, que se personificam na linguagem, se tornam enunciados e se convertem em “posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem” (BAKHTIN, 2010, p. 209).

Nesse sentido, Bakhtin (2015) esclarece que o romancista não escolhe, portanto, a língua como sistema de normas linguísticas, mas a língua enquanto discurso e define, dessa forma, o romance como um “*heterodiscurso social artisticamente organizado*” (p. 29; grifo do autor), um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal” (p. 27). Por acolher vários discursos e várias vozes, com seus estilos e acentos, o prosador “[a]colhe em sua obra o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária [...]. O prosador não depura as palavras de intenções e tons que lhe são estranhos, não mata os embriões de heterodiscurso social que aí se encontram” (BAKHTIN, 2015, p. 75).

Dois conceitos merecem destaque aqui: heterodiscurso e voz. Em relação ao primeiro, Bezerra (2015) esclarece que, em Bakhtin, heterodiscurso se refere a todas as linguagens sociais (dialetos sociais, jargões profissionais, linguagens dos gêneros, das idades, das gerações etc.) que abrangem a diversidade de vozes socioculturais que preenchem o texto romanesco. Nesse sentido, Bakhtin explica que

Em cada dado momento histórico da vida verboideológica, cada geração tem sua própria linguagem em cada camada social; ademais, toda idade tem, em essência, a sua linguagem, o seu vocabulário, o seu sistema de acento específico que, por sua vez, variam dependendo da camada social, da instituição de ensino [...] e de outros fatores estratificantes. Tudo isso são linguagens sociotípicas, por mais estreito que seja o seu círculo social (BAKHTIN, 2015, p. 65).

O conceito de voz, como mostra a explicação de Bezerra, está intrinsecamente ligado ao primeiro, pois, como explica Emerson, ele não está ligado apenas a palavras ou ideias concatenadas. Para a autora, voz é “uma ‘posição semântica’ um ponto de vista sobre o mundo, uma personalidade que se orienta entre outras personalidades dentro de um determinado campo” (1984, p. xxxvi; grifo do autor), que, conforme o autor russo, fala por meio de linguagens sociotípicas. Nesse contexto, Bakhtin (2015) evidencia a relação da prosa ficcional com a palavra viva, com o heterodiscurso social e as vozes que preenchem o romance: a prosa ficcional “toma a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades, ainda não resolvida nem desintegrada pelas entonações e os acentos hostis [...] e a subordina à unidade dinâmica de seu próprio estilo” (BAKHTIN, 2015, p. 122).

Para podermos, portanto, entender o heterodiscurso e as vozes de personagens mulheres que preenchem os romances sob análise nesta pesquisa, faz-se necessário que dialoguemos com a crítica feminista, que iluminará os discursos postos em destaque pelo dialogismo.

De maneira sucinta, trataremos de conceitos da Crítica feminista que são relevantes para essa análise. Antes, porém, é necessário destacar que Judith Butler advoga a necessidade de representação feminina na esfera social e na função normativa da linguagem, pois é preciso fazer com que a mulher seja enxergada, ou se faça presente firmemente nesses dois aspectos

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria

ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada (BUTLER, 2003, p. 18).

Dentre as mais relevantes temáticas abordadas pela crítica feminista, o patriarcado é um dos conceitos que mais se faz presente nas questões levantadas por Tyson (2006). Entre seus apontamentos, a crítica enfoca os estereótipos atribuídos aos homens e às mulheres, a partir dos quais elas são submissas e irracionais e eles, fortes e decisivos. Esses comportamentos são atribuídos, segundo ela, a partir de um posicionamento patriarcal, cultural por assim dizer (TYSON, 2006).

Não é difícil perceber que tais estratégias usadas pelo patriarcalismo são ferramentas de manipulação para manter o poder político, social, econômico, dentre outros, nas mãos dos homens, pois direta ou indiretamente essa concentração de poder em um único polo mina “a autoconfiança e assertividade das mulheres” (TYSON, 2006, p. 86), pois “meninas foram programadas para falhar” (TYSON, 2006, p. 87).

Louro (2000) afirma que, para o homem, só é permitido sentimento de reafirmação masculina: qualquer outro que não seja em exaltação à masculinidade não pode ser exposto. A visão patriarcal de feminilidade, segundo Tyson (2006), portanto, desaprova totalmente carreiras profissionais femininas, pois não é papel da mulher ser bem sucedida profissionalmente, nem ter

vontades, sejam elas quais forem, especialmente na área sexual. Como ela afirma:

O conceito de feminilidade pelo patriarcado – que é ligado à fragilidade, modéstia e timidez – enfraquece as mulheres no mundo real: não é feminino ter sucesso nos negócios, ser extremamente inteligente, ganhar muito dinheiro, ter opiniões firmes, ter apetite saudável (por nada), ou afirmar seus direitos (TYSON, 2006, p.88).

Dessa forma, à mulher apenas lhe cabe o papel de dona de casa recatada e de mocinha de família, e quando não vive de acordo com os parâmetros da sociedade patriarcal, é severamente marginalizada, o que leva à sua objetificação. Dois conceitos da crítica feminista são extremamente relevantes para a nossa análise: a mulher objeto e a mulher sujeito. De acordo com Louro (2000), essas representações são marcadas por relações de poder.

No entanto, para Tyson (2006), não existe saída para a mulher, pois ela é objetificada independentemente de qual posição ela assuma: quer ela seja uma “good girl”, aquela que segue as normas da sociedade patriarcal ou “bad girl”, aquela que se opõe a essas normas. Independentemente do seu posicionamento (mesmo que busque opor-se a essa dicotomia), ela sempre será rotulada pela sociedade, cujo poder está nas mãos da representação masculina.

A ideologia patriarcal sugere que existem apenas duas identidades que as mulheres podem ter. Se ele aceitar seu papel tradicional de gênero e obedecer às regras do patriarcado, ela é uma “boa menina”; mas se ela não seguir as regras, ela é uma “menina má”. Esses dois papéis – também se referem às “senhoras” e “prostitutas” ou “anjo” e “vadia” – ver as mulheres

apenas em termos de como elas se relacionam com a ordem do patriarcado (TYSON, 2006, p. 89).

Nessa sociedade patriarcal, essa dicotomia é estabelecida a partir do pensamento do grupo dominante, os homens, sendo regida pelos seus interesses. Para Spivak (2010), as mulheres foram, dessa forma, privadas de poderes, pois estavam nas mãos dos homens.

Segundo Selden,

O patriarcado subordina a fêmea ao macho ou trata a fêmea como inferior ao macho. O poder é exercido direta ou indiretamente na vida civil ou doméstica para restringir as mulheres. Apesar dos avanços democráticos, as mulheres, argumenta Millett, continuam sendo coagidas a um sistema de estereótipos dos papéis dos sexos, aos quais são submetidas desde a tenra idade (SELDEN, 1989, p. 137).

Seguindo a relação apresentada por Medviédev (2012) entre a vida e a obra literária, Zolin (2006) entende que essas relações de poder são também representadas na literatura, sendo necessário, portanto, repensar a posição da mulher representada em obras ficcionais.

Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções

sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2006, p. 212).

Tomando por base essa discussão teórica em que as vozes encontradas no heterodiscurso do romance (BAKHTIN, 2015) podem ser posicionamentos axiológicos em torno da posição da mulher em uma sociedade patriarcal (TYSON, 2006), passaremos a analisar alguns excertos dos romances. No entanto, faz-se necessário, antes disso, apresentar o corpus da pesquisa por meio de rápidas palavras.

Conhecendo as obras

A vida invisível de Eurídice Gusmão é o primeiro romance escrito pela escritora Brasileira Martha Batalha (2016), que encontrou resistência na publicação brasileira, mas logo alcançou seu lugar em uma feira de livros na Alemanha. O romance se ambienta no Rio de Janeiro no século passado. Narra a vida de Eurídice desde a infância até a idade adulta e a maneira como foi educada para ser uma boa dona de casa, apesar de ela querer ser mais do que isso. Quando criança, Eurídice tentou ser musicista, mas seu pai não deixou. Já adulta, quis ser escritora, mas seu marido não permitiu, afirmando que ela seria incapaz de escrever um livro. E assim foram todas as suas tentativas, frustradas pelo seu pai e por seu marido, até que, em uma última tentativa, deixou escrito um livro sobre *A história da invisibilidade*.

Purple Hibiscus também é o primeiro romance da escritora nigeriana e anglófona, Chimamanda Adichie (2012). O enredo se passa na Nigéria e narra a vida de Kambili, protagonista do livro, que sofre nas mãos de seu fanático pai, Antenor. No entanto, por

abnegação e falso entendimento do que é amor paterno, aceita tudo sem questionar. Kambili também foi treinada para ser uma ótima dona de casa, abnegada e principalmente silenciosa: nunca reclamava das maldades de seu pai, sendo oprimida sem saber. Por fim, há esperança de que, no futuro, Kambili acorde para as atrocidades que sofre. O final é surpreendente.

Discurso autoritário e a voz da opressão em análise

Eurídice é o típico exemplo de mulher oprimida. Foi criada e recebeu educação para ser dona de casa e apenas isso. Só restava a Eurídice o forçado reconhecimento, por meio da voz de Antenor, do seu papel na sociedade: mãe e esposa. “Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa” (BATALHA, 2016, p. 53).

No excerto acima, Eurídice é claramente subjugada ao lugar de expressa satisfação de seu marido, e Antenor não cansa de lembrar-lhe de seu papel por imposição do poder (SELDEN, 1989). Essa voz de Antenor é a representação de um posicionamento social (EMERSON, 1984) em relação ao patriarcalismo: a personagem assume um poder na obra que é reflexo e refração das relações hierárquicas de poder na vida (ZOLIN, 2006).

Essa voz se repete ao longo do romance por meio de Antenor. O trecho abaixo é mais um exemplo.

Então eu me mato de trabalhar naquele banco pra você ter do bom e do melhor e descubro essa feira livre aqui em casa?... Antenor, eu sou uma boa esposa. Uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu

tenho que ter tranquilidade para trabalhar, você tem que cuidar das crianças. (BATALHA, 2016, p. 53).

Pode-se perceber que o discurso de Antenor busca uma posição, dentro da perspectiva patriarcal, de discurso autoritário. Segundo Bakhtin (2015), esse tipo de discurso se apresenta como instrução, regra, modelo, que exige do interlocutor reconhecimento incondicional. Esse discurso não permite nenhum tipo de “jogo com os seus limites, nenhuma transição vacilante, variações estilizantes livremente criadoras” (BAKHTIN, 2015, p. 137-138). Ele deve ser confirmado ou refutado em sua integralidade. A crença de que as mulheres nascem biologicamente inferiores, segundo Tyson (2006), tem sua base em crenças sexistas que visam à continuidade do poder em todas as esferas nas mãos dos homens. Neste excerto, percebemos o lugar de inferioridade a que a mulher é submetida pela perspectiva patriarcal, pois ela é estritamente posta em uma posição de objeto alheio a qualquer realidade, enquanto ele é o que sabe e entende de todas as coisas, o “dono” do discurso de autoridade, da voz “primeira” nesse jogo entre o “eu” e o “você” do excerto. Nesse caso, segundo a posição axiológica representada pela personagem Antenor, o seu discurso de autoridade não pode ser refutado, mas reconhecido incondicionalmente por Eurídice, cuja voz reflete e refrata, nesse contexto do romance, a posição axiológica de submissão à opressão.

Em posição semelhante à personagem Eurídice de Batalha, a personagem Kambili de Adichie tem sua educação também toda voltada para saber administrar bem o lar. Kambili foi criada para ser uma dona de casa submissa e exemplar como sua mãe, ao ponto de aceitar as dores e maus tratos físicos impostos por seu pai, em nome do amor patriarcal.

A love sip, he called it, because you shared the little things you loved with the people you loved. Have a love sip, he would say, and Jaja would go first. Then I would hold the cup with both hands and raise it to my lips. One sip. The tea was always too hot, always burned my tongue, and if lunch was something peppery, my raw tongue suffered. But it didn't matter, because I knew that when the tea burned my tongue, it burned Papa's love into me (ADICHIE, 2012, p. 8).

A sujeição à vontade do pai devia acontecer a qualquer custo, mesmo quando essa vontade era ofensiva. O discurso autoritário do provedor da casa era inquestionável (“have a love sip”/“deem um gole de amor”) e, como tal, só poderia ser confirmado ou refutado (BAKHTIN, 2015). Nesse caso, diante não só da posição de filha, mas de mulher, Kambili não podia refutar aquele discurso, mesmo que o chá queimasse a sua língua, o que sempre acontecia (“always burned my tongue”/“sempre queimava minha língua”).

Além disso, Spivak (2010) explica que, na sociedade patriarcal, a mulher é duplamente oprimida. Isso é percebido nesse trecho: “I knew very little about it; women were not supposed to know anything at all, since it was the first step toward the initiation to manhood” (ADICHIE, 2012, p. 87). Esse discurso da personagem reflete e refrata a inferioridade atribuída à mulher pelo homem em sociedades patriarcais – representadas na literatura e vividas na vida. No caso do romance, não só ela era inferiorizada por questões biológicas e de “incapacidade” feminina (TYSON, 2006), como era, também, incapacitada, pela mesma sociedade, de desenvolver conhecimento e instrumentos de refutação ao discurso autoritário, daí essa dupla opressão.

Bakhtin declara que o falante no romance é “sempre, em maior ou menor grau, um ideólogo” (BAKHTIN, 2015, p. 124) devido às suas palavras, que são ideologemas, e sua ação, que “é sempre ideologicamente iluminada” (BAKHTIN, 2015, p. 125). Percebemos, nesse próximo excerto, a voz de Beatrice que desvela o seu posicionamento de não ação, que é marcado ideologicamente: “Where would I go if I leave Eugene’s house? Tell me, where would I go?” (ADICHIE, 2012, p. 250). Tanto a expressão “Eugene’s house” (“casa de Eugene”) quanto a sua dúvida sobre a possibilidade de ação de refutação ao discurso autoritário, saindo dessa casa, símbolo ideológico do patriarcalismo, são posicionamentos ideológicos dessa personagem, que representa subjetivamente, na vida, mulheres que não conseguem enxergar uma saída da opressão impressa pelos homens.

Considerações finais

O objetivo desse artigo foi trazer, por meio da análise de alguns trechos dos romances *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) e *Purple hibiscus* (2003), uma amostra do trabalho que está sendo desenvolvido na pesquisa de mestrado. Para tal, buscamos trazer alguns conceitos do dialogismo que fossem pertinentes a esta discussão, como heterodiscurso e voz, que demandaram que discutíssemos conceitos da crítica feminista, como patriarcado e objetificação, necessários à compreensão desses discursos e vozes.

Diante disso, o objetivo estabelecido na introdução de compreender as vozes sociais das mulheres representadas nos romances foi alcançado a partir da percepção do discurso autoritário das personagens masculinas (pais e esposo). Para tal conclusão, as falas

das personagens foram analisadas em sua dimensão semiótico-ideológica. Em outras palavras, a partir da materialidade dos excertos analisados, percebeu-se a representação do posicionamento axiológico dessas personagens. Reconhecendo, como afirma Bakhtin (2015), que uma personagem é um ideólogo já que as suas palavras são ideologemas e suas ações são ideologicamente iluminadas, foi possível perceber, nesses excertos, os diferentes posicionamentos diante do patriarcalismo e sua opressão: as personagens masculinas assumindo o poder concedido pelo patriarcalismo para, por meio do seu discurso autoritário, subjugar as personagens femininas a uma posição de objetificação e incapacidade, e as personagens femininas assumindo, nesses momentos dos enredos, uma posição de “good girl”, não refutando o discurso autoritário e não conseguindo enxergar uma saída para essa opressão (“where would I go?”/“para onde eu vou?”)

Lembrando as palavras de Medviédev (2012) de que a vida e a literatura são matérias diferentes, mas que dialogam na sua interação, essas conclusões, na vida representada dos romances, nos levam ao mundo da vida, já que as falas das personagens, como ideologemas, pedem significação social. Ademais, para o autor russo, a literatura, com seus gêneros bem consolidados, enriquece “nosso discurso interior com novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, 2101, p. 198). O mundo representado nos faz enxergar o patriarcalismo no mundo da vida, com seus discursos autoritários ainda tão presentes em vários grupos sociais da sociedade brasileira.

Por fim, esperamos que essa análise venha contribuir com pesquisas nos estudos dialógicos da literatura em diálogo com a

crítica feminista, bem como com a fortuna crítica dessas obras, a partir desse diálogo que propomos a estabelecer neste artigo.

Referências

ADICHIE, Ch. Ng. **Purple hibiscus**. North Carolina: Algonquin paperback, 2012.

ADICHIE, Ch. Ng. **Hibisco roxo**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BATALHA, M. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p.13-70.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução Paulo Bezerra. São Paula: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje: (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). *In*: BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-19.

BEZERRA, P. Breve glossário de alguns conceitos-chave. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução Paulo Bezerra. São Paula: Editora 34, 2015. p. 243-249.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EMERSON, C. Editor's preface. In: BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edição e tradução Cayl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. xxix-xliii.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. (Linguagem, 33).

LOURO, G. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução Ekaterina V. Américo e Sheila C. Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO JR, O. M. B. de. Língua e Literatura em diálogo: uma análise dialógica de El Sonavabitch de Gloria Anzaldúa e suas implicações. **Calidoscópio**, v. 14, n.1, p. 145-158, 2016a. Disponível em: <http://doi.org/10.4013/cld.2016.141.13>. Acesso em: 15 out. 2017.

SELDEN, Raman. **A reader's guide to contemporary literary theory**. 2. ed. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1989.

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

TEOTÔNIO, R. C. A. **Por uma modernidade própria**: o transcultural nas obras *Hibisco roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, 2013. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2498>. Acesso em: 1 set. 2018.

TYSON, L. Feminist criticism. In: TYSON, L. **Critical theory today**: a user friendly guide. 2. ed. New York: Routledge, 2006. p. 83-133.

VEIGA, G. L. T. Do silêncio imposto à voz potente: uma leitura de a vida invisível de Eurídice Gusmão, de Martha Batalha. **Caderno de resumos do**

XIX Congresso de estudos literários: literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres & I Congresso de libras: literatura, arte e tradução.

Disponível em: http://www.literatura.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/programacao_final_do_xix_cel_i_libras_-_20_e_21-11_-_ufes_final.pdf. Acesso em: 1 set. 2018.

VOLOSHINOV, V. N. **Discourse in life and discourse in poetry**: questions of sociological poetics. Tradução de John Richmond. *In*: SHUKMAN, Ann (Ed.). **Bakhtin school papers**: Russian poetics translation. Somerton: Old school House, 1983. p. 5-30. (Russian Poetics in Translation; v.10)

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Th.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá, PR: Eduem, 2006. p. 211-237.

REIVINDICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DO TRÁFICO ATLÂNTICO DE ESCRAVOS PARA O BRASIL NOS POEMAS *NEGROS* E *NAVIO NEGREIRO* DE SOLANO TRINDADE

Oscar Santana dos Santos (UFBA)

Introdução

É um desafio pensar a relação literatura-memória-história, mas, a partir dos anos 1980/90, com o advento da nova história cultural e a ampliação do conceito de fonte histórica, os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, possibilitando o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo.

Além de ser uma relação de longa data, o diálogo entre a literatura e a história não se dá apenas pela proximidade de suas estratégias narrativas e pelo fato de ambas participarem do reconhecimento das experiências vividas individual e coletivamente. “Os registros literários fazem parte do patrimônio histórico de um povo, facilitando a preservação da memória e dos traços que

vinculam as pessoas que vivem ou viveram num determinado local”.

Assim como arquivos, museus, celebrações, eventos, livros didáticos e até mesmo o discurso histórico, os poemas de Trindade configuram-se como “lugares de memória”, conceito desenvolvido pelo historiador Pierre Nora, que discute sobre as oposições entre memória e história:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Já a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. A memória, por ser afetiva, alimenta-se de lembranças vagas, flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica.

É importante acentuar as considerações de Nora sobre memória e história para evitar que esses conceitos sejam usados como sinônimos, sem a compreensão das diferenças. Quanto à discussão entre poesia e história, considero que os mergulhos do poeta e do historiador nas águas do passado são sempre influenciados pelo tempo presente, mas ambos se utilizam de métodos diferenciados para a composição de seus textos. A narrativa poética é livre para fazer uso da criação, da imaginação, de figuras de linguagens e não está presa ao rigor metodológico do discurso histórico. O historiador tem a obrigação de citar as fontes das quais retirou

as informações, de comprovar os fatos, situá-los no tempo e no espaço, analisá-los e daí formular um discurso crítico. Entretanto, a leitura de um romance ou um poema sobre uma determinada temática e período histórico, por exemplo, oportuniza reflexões sobre o passado e se configura como outra possibilidade de leitura e discussão. Dessa forma, é possível refletir sobre os processos de construção da memória na narrativa literária e no discurso histórico.

Francisco Solano Trindade (1908 – 1974), operário, comerciário, poeta, ator, teatrólogo, pintor, militante dedicado às causas sociais e estudioso das representações culturais brasileiras foi diretor do Teatro Popular Brasileiro (TPB) e pesquisador/disseminador das raízes africanas no Brasil. Além de participar da Frente Negra Pernambucana e dos Congressos Afro-brasileiros, em Recife e Salvador, na década de 1930, ele publicou *Poemas de uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961). Trindade escreveu poemas de amor, folclóricos, regionalistas, sociais, enfim, diversos, mas o objetivo desta comunicação é analisar os poemas *Negros* e *Navio negreiro*, para compreender como o autor reivindica e ressignifica a memória do tráfico atlântico de escravos para o Brasil.

Memória, identidade e irmandade no poema *Negros*

Negros

Negros que escravizam
e vendem negros na África
não são meus irmãos

Negros senhores na América
a serviço do capital
não são meus irmãos

Negros opressores
em qualquer parte do mundo
não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
escravizados
em luta por liberdade
são meus irmãos

Para estes tenho um poema
grande como o Nilo.

(TRINDADE, 1961, p. 38)

No poema *Negros*, Trindade apresenta um discurso de identidade e solidariedade com os irmãos negros, protestando contra o comércio de escravizados e a prática da escravidão em África, nas Américas ou em qualquer parte do mundo. Por intermédio da memória cognitiva, utilizando-se da recordação, imaginação, afetividade, ideologia e pertencimento a um grupo, o eu poético ensaia uma escrita linear, que começa rememorando a escravidão e a venda de pessoas no continente africano, passando pelo comércio lucrativo nas Américas, fazendo-nos refletir sobre as novas formas de escravidão e opressão das populações negras, no século XX, que é o tempo vivido pelo autor.

Antes do tráfico atlântico de escravos, o continente africano já tinha sido afetado por várias migrações forçadas, conectando a África com diversas partes do mundo – o Oriente Médio, o Mediterrâneo e o oceano Índico. Todavia, o tráfico atlântico pode ser considerado como o acontecimento histórico mais devastador dos tempos modernos porque vitimou cerca de 12 milhões de pessoas entre os séculos XVI e XIX, disseminando a violência e a escravização no continente africano.

O posicionamento político de Trindade, apresentado no poema *Negros*, denuncia a exploração intrarracial e repudia os negros que colaboraram com a escravidão e agiram como senhores brancos. Portanto, nota-se que a memória da escravidão e o significado de irmandade em Solano Trindade, não são homogêneos e não expressa uma militância ingênua, porque ele realizava pesquisas antes de compor seus poemas e peças teatrais.

A mensagem principal do poema *Negros* é a irmandade, convocando todos os irmãos-negros à luta, por meio da reivindicação da memória da escravidão. A longa travessia da rota negreira do tráfico transatlântico propiciou a criação de vínculo entre os companheiros de viagem, conhecida como a relação do “parceiro de bordo”, mantida por décadas ou até séculos como forma de organização social na afro-américa. Sidney Mintz e Richard Price assinalam que na Jamaica, por exemplo, o termo “shipmate” [parceiro ou companheiro de bordo] era, na visão dos escravizados, sinônimo de irmão ou irmã e tornou-se a palavra e o laço de solidariedade afetuosa que os africanos mais prezavam. No Suriname, o termo equivalente era o “sippi”, usado entre pessoas que haviam compartilhado a experiência da travessia num mesmo navio e empregado mais tarde entre os escravos que trabalhavam

na mesma plantation. No Brasil, a expressão semelhante era o “malungo”, em Trinidad, “malongue” e no Haiti, o “batiment”.

A produção literária de Solano trindade foi fortemente marcada pelos movimentos sociais negros da primeira metade do século XX. Nesse sentido, o poema *Negros* reivindica a memória do tráfico atlântico e possibilita comparar a escravidão em África com a escravidão nas Américas, suscitando questionamentos sobre a relação entre escravidão e capitalismo, os motivos que levaram o autor a escrever o poema e os significados da abolição da escravidão no Brasil, por exemplo. Em *Alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c.1822-c.1853)*, os historiadores João José Reis, Flávio Gomes e Marcus Carvalho fazem uso da microanálise e evidenciam aspectos do contexto histórico africano e brasileiro no século XIX; destacam as lutas étnicas que envolviam as disputas no controle e funcionamento do tráfico; a discussão que se faz sobre as etnias africanas no Brasil (sua distribuição territorial e profissional); o Rio de Janeiro como a maior cidade africana das Américas; o tráfico ilegal, a partir de 1831, que era lucrativo para os dois lados do Atlântico; as condições aviltantes da travessia; a importância da função de cozinheiro e a mobilidade social para alguns escravizados ou recém-libertos adquirirem escravos; e como Rufino tornou-se *alufá*, espécie de sacerdote influenciado pelos ensinamentos que recebeu na comunidade islâmica de Serra Leoa.

Além da relação entre escravismo e capitalismo e a convocação dos negros à luta, o poema *Negros* reivindica a África como a terra mãe, composta por riquezas, grandezas, culturas e civilizações importantes como o Egito, principalmente por meio dos versos “Para estes tenho um poema/ grande como o Nilo”. Já

a estrofe sobre os negros oprimidos, escravizados e em luta por liberdade, sugere a influência do contexto histórico vivido pelo autor: as demandas sociais na primeira metade do século XX, no Brasil (moradia, trabalho, alimentação e educação, por exemplo); a luta pela descolonização dos países africanos, a partir de 1945; e a luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, nos anos 1960. Para Achille Mbembe, seja no campo da literatura, da filosofia, das artes ou da política, “o discurso negro foi então dominado por três acontecimentos – a escravatura, a colonização e o apartheid”.

A história se alimenta da memória, a transporta e dissemina. A poesia, por caminhos diferentes, também se alimenta, a transporta e é a memória propriamente dita, tomando como base os processos que envolvem e influenciam a sua construção (imaginação, invenção, criação, afetividade e maior vulnerabilidade ao presente). Entretanto, os poemas de Trindade são textos ficcionais que também carregam histórias, são cercados de ideologias e movidos por inspirações políticas. Nesse sentido, outro poema que reivindica a memória do tráfico negreiro, é o *Navio negreiro* de Solano Trindade, que foi inspirado em *O navio negreiro* de Castro Alves, que por sua vez, foi inspirado em outro de mesma nomenclatura, *O navio negreiro (Das Sklavenschiff)*, do alemão Heinrich Heine (1797 – 1856), escrito em 1854.

O *Navio negreiro* de Solano Trindade: pós-memória e ressignificação do tráfico negreiro

O *Navio negreiro* de Solano Trindade pode ser tomado como uma reescrita do poema *O navio negreiro* de Castro Alves,

configurando-se como pós-memória e ressignificação do tráfico negreiro. Em *Family frames, photography narrative and postmemory* (Molduras familiares, narrativa fotográfica e pós-memória), Marianne Hirsch desenvolveu a noção de “pós-memória”, que caracteriza a experiência das pessoas que cresceram dominadas por narrativas que precederam seu nascimento, mas não experimentaram os eventos traumáticos passados, vividos por seus ancestrais. Trindade não experimentou o tráfico negreiro, mas, por meio da imaginação, recriação e reinterpretação do poema de Alves e, provavelmente, por outras leituras sobre a mesma temática, influenciado pelo contexto histórico em que viveu, marcado pela participação nos Congressos Afro-Brasileiros de 1934, em Recife e 1936, em Salvador, na Frente Negra Pernambucana, no Teatro Popular Brasileiro, etc., bem como movido por um sentimento de solidariedade, irmandade e atitude política, reivindica e ressignifica as memórias dos navios negreiros:

Lá vem o navio negreiro
Lá vem êle sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...
Lá vem o navio negreiro
Por água brasiliana
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...

(TRINDADE, 1961, p. 44)

No poema *Navio negreiro*, Trindade faz o que Florentina Souza chamou de “desleitura ou desapropriação poética do texto canônico”. Em *Por um conceito de literatura afro-brasileira*, Eduardo de Assis Duarte (2014) explica que a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público estão interconectados. Temáticas como colonialismo, escravismo e racismo, por exemplo, são abordadas do ponto de vista e da experiência do ser negro, numa linguagem acessível a um público específico, para que esse público possa fazer uso desse discurso literário e ocorra um movimento social. Ou seja, é a literatura, no caso desta análise, a poesia manifesto contra o passado escravista (tema), escrita por um negro (autoria), que se coloca no lugar do negro, afirma a sua humanidade, resistência e inteligência (o ponto de vista), fazendo uso de um canto poético (linguagem), que possa ser compreendido pelo seu povo (público), que ao longo do processo histórico, teve o seu corpo violentado e sua humanidade ignorada.

Quando Trindade nos convida a olhar o navio negreiro que chega sobre o mar, ele nos remete a outras memórias e histórias sobre o tráfico, como a trajetória de Mahommah Gardo Baquaqua, que foi escravizado na África ocidental, aparentemente entre início e meados dos anos 1840, e transportado para o Brasil por volta de 1845, alcançando sua liberdade na cidade de Nova Iorque, em 1847.

A autobiografia de Baquaqua foi originalmente publicada em 1854, em Detroit, Michigan (EUA) e nos permite imaginar como era a captura, o deslocamento do interior do continente africano até a costa litorânea e o embarque em barcos menores, antes de embarcar definitivamente nos navios negreiros:

Ali estavam escravos de todas as partes do país e, que foram trazidos a bordo. O primeiro barco alcançou o navio em segurança, apesar do vento forte e do mar agitado; o próximo a se aventurar, porém, estava sobrecarregado, e todos se afogaram, com exceção de um homem. Cerca de trinta pessoas morreram. O homem que se salvou era robusto e estava em pé sobre a proa. Ele tinha uma corrente na sua mão, que segurava firmemente, procurando estabilizar o barco. Quando o barco virou, ele foi lançado ao mar com os outros. Mas, subindo à superfície de algum jeito embaixo do barco, ele conseguiu revirá-lo. Assim, salvou-se saltando para dentro dele, quando este se endireitou. Isso exigiu grande força, e sendo um homem vigoroso isso lhe deu vantagem sobre os demais (BAQUAQUA, 2017, p. 51[1854]).

Ao escrever sobre a origem e o embarque de Baquaqua, o historiador Paul Lovejoy explica que quando um embarque de escravos estava prestes a acontecer, estes eram colocados em marcha numa fila única, em direção à praia, sem fazer ideia do seu destino, conduzidos, um após o outro, até uma fogueira previamente acesa, onde ferro de marcar era aquecido, e, quando estava suficientemente quente, mergulhado rapidamente em azeite de dendê, para impedir que ficasse grudado à carne, e aplicado às costelas ou às nádegas, e às vezes até mesmo ao peito. Dessa forma, cada traficante de escravos usava a sua própria marca, de

modo que, quando o navio chegasse ao seu destino, poder-se-ia facilmente verificar a quem pertenciam aqueles que morreram.

O *Navio negreiro* de Trindade estava “Cheinho de poesia”, humanidade e inteligência e viabiliza o diálogo com a biografia de Baquaqua, principalmente quando se trata de conceber a força, a luta e a resistência de pessoas que foram escravizadas. Sobre a resistência física durante a travessia, Baquaqua, a voz da experiência que ecoa do interior do navio, relatou que a única comida que recebeu durante a viagem foi milho encharcado e cozido. “Não posso dizer quanto tempo ficamos confinados, mas pareceu ser um longo tempo. Sofríamos muito por falta de água, que nos era negada na medida de nossas necessidades”.

Entre os anos 1830 e 1840, em regiões distantes dos centros urbanos, e mesmo depois da Lei Eusébio de Queiroz de 1850, os traficantes continuaram desembarcando africanos no litoral brasileiro. Os desembarques ilegais eram feitos em praias pouco frequentadas, contavam com a tolerância das autoridades e com o apoio dos fazendeiros e da população local. A mensagem de Trindade: “Lá vem o navio negreiro/ Lá vem êle sobre o mar/ Vamos minha gente olhar”, nos remete também à repressão e ao funcionamento do tráfico negreiro no Brasil depois de 1831. A biografia de Baquaqua informa sobre a sua chegada em Pernambuco, no período da manhã, sendo que o navio ficou o dia inteiro sem lançar âncora, esperando o momento certo para driblar a fiscalização e evitar a suspeita do desembarque clandestino.

A leitura de um poema possibilita várias conexões. Ainda que a memória de Trindade, quando da escrita de seu texto poético, não estivesse conectada com o aviso aos compradores que a carga havia chegado e sua preocupação principal foi ressignificar as

memórias negativas da escravidão, transformando-as em positivas, o “Vamos minha gente olhar”, oportuniza essa conexão porque o tráfico era um comércio planejado. Ao tratar dos desembarques ilegais, depois de 1831, Marcus de Carvalho coloca em evidência os barcos menores que apoiavam os navios negreiros a alcançarem a costa e explica como era feito a escolha das praias, sempre que possível, com bons ancoradouros naturais, água potável perto, próximas de propriedades agrárias produtivas ou das povoações mais importantes, onde havia compradores certos ou onde estavam os consignatários da carga.

Embora o tráfico negreiro fosse um comércio organizado, planejado e violento, o *Navio negreiro* de Trindade enfoca a resistência e a inteligência dos escravizados. Desde o início do tráfico e durante a travessia marítima, ocorreram várias revoltas, principalmente quando os navios ainda estavam próximos da costa e havia a esperança de retornar às comunidades de origem. Roquinaldo Ferreira assinala que: “Em regiões sob influência portuguesa, como Angola, muitos africanos se valeram de mecanismos judiciais que derivavam da fusão do regime costumeiro africano com o aparato jurídico europeu”. Ferreira destaca também que no século XIX, as revoltas e fugas de escravos, denunciando os embarques de cativos, contribuíram para o fim do tráfico atlântico em Benguela.

Entre as quatro estrofes do poema *Navio negreiro* de Trindade sublinho a última, por reivindicar a memória da escravidão, enfatizando a força e resistência dos africanos. Alguns casos de fugas e revoltas foram descritos por Marcus Rediker, que estudou o tráfico negreiro no atlântico norte, entre os anos de 1700 e 1808, quando 2/3 do total de escravos africanos foram transportados para as colônias inglesas em navios britânicos e americanos. Em meio a

um grupo de cativos abatidos, confinados para serem comprados por traficantes, um homem alto e robusto se destacava por sua coragem e ousadia em desafiar o capitão John Leadstine, chefe da feitoria de escravos na Ilha de Bance, em Serra Leoa. Aquele sujeito desafiador era o capitão Tomba, que havia levado uma surra feroz, aplicada com uma “tira cortante de couro de peixe-boi”, por se recusar a levantar-se e a esticar seus membros para ser avaliado pelos compradores. Leadstine explicou aos visitantes que Tomba havia sido o chefe de um grupo de aldeias, provavelmente de etnia baga, próximo ao rio Nuñez e juntamente com seus companheiros se opunham ao tráfico de escravos, queimando choças e matando os vizinhos que colaboravam com os traficantes. Apesar da sua resistência, terminou por ser pego numa incursão à meia-noite, mas antes de ser vencido, matou dois de seus atacantes.

A história do capitão Tomba coloca em evidência a resistência porque mesmo depois de ser comprado pelo capitão Richard Harding, levado a bordo do navio *Robert*, acorrentado e jogado no convés inferior, ele tramou a própria fuga, combinando com três ou quatro de seus mais robustos conterrâneos e uma mulher a hora certa de executar o plano. Ao perceber que havia apenas cinco homens no convés superior, todos dormindo, a cativa, através das grades, passou um martelo ao capitão Tomba, para que ele se livrasse dos grilhões e pegasse as armas dos marujos adormecidos. Tomba tentou convencer os homens do convés inferior a lutar pela liberdade, mas apenas um deles e uma mulher se dispuseram a acompanhá-lo. Após matar três de seus oponentes, fez um barulho que acordou os outros dois que estavam de guarda e toda a tripulação, que dormia em outro lugar. O próprio capitão Harding o atacou com uma barra de cabrestante e o deixou inconsciente,

“estendido no tombadilho”. Quando chegou a hora de punir os rebeldes, Harding considerou “a robustez e o valor” dos dois homens e concluiu que, do ponto de vista econômico, era melhor “apenas chicoteá-los e torturá-los”. Então escolheu três outros (menos valiosos) que se tinham envolvido apenas indiretamente na conspiração e usou-os para espalhar o terror entre os demais cativos a bordo do navio. A esses, ele reservou “mortes cruéis”. Harding matou um deles imediatamente e obrigou os outros dois a comer-lhe o coração e o fígado. Quanto à mulher, “ele a pendurou pelos polegares, chicoteou-a e retalhou-a com facas diante dos outros escravos até ela morrer”. O capitão Tomba foi entregue em Kingston, Jamaica, com mais 189 prisioneiros e vendido a alto preço.

O historiador Marcus Rediker relata vários casos que envolvem a violência e a resistência nos navios negreiros, entre eles o de uma mulher que ficou conhecida a bordo como “a contramestra” — porque mantinha a ordem entre suas companheiras de cativeiro, provavelmente com a determinação de conseguir com que todas sobrevivessem ao desafio da travessia do atlântico. Em princípios de 1769, a autoridade por ela própria estabelecida entrou em choque com a de outros homens do navio e por uma suposta “ofensa” ao segundo piloto, levou uma surra com um “gato-de-nove-caudas”, isto é, um chicote de nove tiras. Enfurecida com esse tratamento, a mulher revidou e o homem a empurrou e a açoitou violentamente três ou quatro vezes. Sentindo-se em absoluta desvantagem e frustrada por não poder “vingar-se dele”, ela instantaneamente “recuou um metro no tombadilho e caiu morta”. Logo em seguida, seu corpo foi lançado ao mar e despedaçado por tubarões.

O poema *Navio negreiro* é importante para promover a política e o dever de memória. A criação artística de Trindade é diferente da de Heine e da de Alves porque humaniza homens, mulheres e crianças negras, não as concebendo apenas como mercadorias, nem como pessoas passivas, incapazes de quebrar as correntes. Portanto, viabiliza uma pluralidade de interpretações: imaginar como era o navio negreiro, o embarque, a travessia, a alimentação, o tratamento, os indivíduos envolvidos (fazendeiros, traficantes, capitães, marujos, os “línguas” ou marinheiros interpretes, etc.), o desembarque, enfim, o quanto realmente era preciso resistir para sobreviver. Dessa forma, é possível revelar histórias ocultadas, reconhecer a escravidão e o tráfico de escravos como crimes contra a humanidade e promover a reparação para com os descendentes das pessoas que foram escravizadas.

Referências

ALVES, Castro. *O navio negreiro e poemas abolicionistas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. (Coleção clássicos da nossa língua). (143p.)

BAQUAQUA, Mahommah Gardo. *Biografia de Mahommah Gardo Baquaqua: um nativo de Zoogoo, no interior da África* (tradução Lucciani M. Furtado). São Paulo: Uirapuru, 2017. (80p.).

CANDAUI, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011, 219p.

CARVALHO, Marcus J. M. de. *O desembarque nas praias: o funcionamento do tráfico depois de 1831*. *Revista de História*, São Paulo, N° 167, p. 223-260, Julho / Dezembro 2012. Disponível em: www.periodicos.usp.br/revhistoria. Acesso em 05/01/2018.

CÁSSIA, Taynar de. “Movimento negro de base religiosa: a Irmandade do Rosário dos Pretos”. *CADERNO CRH*, Salvador, 2001, n° 34, p. 165-179.

CRUZ, Ronaldo Lima da. *Tráfico clandestino de escravos: a atuação do juiz de direito de Ilhéus na apreensão dos africanos desembarcados na praia de Mamoam. Documentação e Memória/TJPE*, Recife, PE, v.2, n.3, 119-134, jan./dez. 2010.

FERREIRA, Celso Antônio. “Literatura: A fonte fecunda”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (orgs.). *O Historiador e suas fontes*. 1. ed., 3. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

HIRSCH, Marianne. *Family frames, photography narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

LOVEJOY, Paul. *Identidade e a Miragem da Etnicidade: a jornada de Mahommah Gardo Baquaquea. Afro-Ásia*, 27 (2002), 9-39. Disponível em: www.redalyc.org/pdf. Acesso em 05/01/2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *Projeto História*, v. 10, 1993, pp. 7 - 28. Tradução: Yara Aun Khoury de *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984.[pdf].

PINTO, Júlio Pimentel; TURAZZI, Maria Inez. *Ensino de história: diálogos com a literatura e a fotografia*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2012.

REDIKER, Marcus. *O Navio Negroiro: Uma História Humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus Joaquim de. *O Alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c.1822-c.1853)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 481p.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. *A palavra e a imagem no poema o Navio Negroiro de Castro Alves*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,

UFAL, Maceió, 2007. Disponível em: www.repositorio.ufal.br. Acesso em 03/01/2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese de doutorado em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: www.bdttd.ufpe.br. Acesso em 05/01/2018.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Afro-Ásia*, n. 31, Universidade Federal da Bahia. Bahia, Brasil, 2004, (pp. 277-293). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21077/13669>.

_____. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 272p.

TRINDADE, Solano. *Poemas D'uma vida simples. 1ª edição, Rio de Janeiro: Edição do autor, 1944*.

_____. *Seis tempos de poesia*. 1ª ed., São Paulo: Edição H. Melo, 1958.

_____. *Cantares ao meu povo*. 1ª ed., São Paulo: Fulgor, 1961. (214p.).

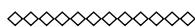
TRINDADE, Raquel (org.). *Solano Trindade, o poeta do povo*. São Paulo: Ediouro: Editora Segmento Farma, 2008.

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA DA ÁFRICA OCIDENTAL: REFLEXÕES A RESPEITO DA CONTRIBUIÇÃO DA ARTE AFRICANA PARA A CIDADANIA CULTURAL¹

Prof. Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul
Hadi Savadogo (UNILAB)

Merquior (2013) destaca a característica da arte como forma de conhecimento, interpretação do mundo (através da metafísica ou da história concreta) ou da realidade objeto de atenção. Para ele, o artista é, conseqüentemente, um instrumento de interpretação do mundo. Como tal, a realidade que ele vive chama sua atenção e o interpela pois participa dela, assumindo uma certa posição. Disso decorre sua responsabilidade social.

O engajamento, a contribuição da arte à cultura vista como *“a forma como os humanos humanizam-se através de práticas que criam existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística”* (CHAUI, 1994) é fator determinante na busca permanente do equilíbrio social. Ele é ligado a elementos instáveis e contraditórios criados num determinado espaço-tempo e num período de relevância definida (BARROS e GALVANI, 2013). Neste sentido, a cultura artística deve ser vista como inseparável



¹ Uma versão em francês do presente artigo foi publicada na Revista Belas Artes, v. 15, 2014.

da dignidade humana e o respeito que lhe é constitutivo do direito fundamental dos indivíduos, das comunidades e das sociedades.

A postura do artista-músico em relação à realidade social/dinâmica social traduz a importância dessa arte em suas relações com os atores sociais implicados. A repressão assim como as fortes políticas de controle da atividade musical pelos estados totalitários são prova disso.

Junto a Leblanc e Gomez-Perez (2007) concordamos sobre a insuficiência da definição da cidadania enquanto status jurídico regendo as relações entre os indivíduos e o Estado dentro dos limites de um espaço político-geográfico e econômico. A cidadania cultural ela, transcende esse espaço e faz apelo a uma relação mais complexa entre os indivíduos, o Estado e o mundo. Ela permite assim, a criação de espaços de expressão e de ação dando voz aos diferentes grupos e camadas sociais de reivindicar seus direitos: melhores políticas promovendo e garantindo através da cultura (UNESCO, 2002), as liberdades fundamentais assim como a justiça social (UNESCO, 1998).

Mayumi (2010) aborda a participação social através das perspectivas macro e micropolíticas. A primeira perspectiva refere-se à luta pelos direitos humanos através de ações identificando-se aos valores estabelecidos. A segunda perspectiva ela, refere-se às vontades e interesses dos cidadãos na sua relação com o universo social através do vivido cotidiano. Cabe ressaltar que, embora chamando a atenção sobre as questões sociais, estas duas perspectivas visam a participação dos cidadãos nas transformações sociais em curso.

Nossa abordagem no presente trabalho inscreve-se na pauta político da música da África do oeste enquanto contribuição à

cidadania cultural que participa dos Direitos Humanos. Nos é importante analisarmos aqui a mensagem da arte e do artista da África do oeste. Essas análises articularão-se em torno de três canções que nos permitirão abordar realidades contemporâneas vividas na África do oeste assim como outras com as quais seus cidadãos estão confrontados através da imigração. Diante do contexto multicultural e linguístico da sub-região, é necessário especificar aqui que, o essencial da mensagem destas canções é transmitido em francês e, portanto, dirigida (principalmente) a um público que se identifica e/ou faz comércio com esta última.

Yeleen, uma visão de vida

Aparecido na cena musical burkinabê nos anos 2000, o grupo de rappers burkinabê-chadiano *Yeleen*, composto pelos artistas Smarty e Mawndoué cativou seu público através de sua leitura das realidades sociopolíticas contemporâneas, notadamente no que diz respeito à África. Eis aqui uma de suas canções “Vizions de vie” (visão de vida):

<https://www.youtube.com/watch?v=PWzILRw3fmQ>

Deus Todo Poderoso, me mostre o caminho (Refrão)
Não quero me erguer como quem dá lição
Não venho para me inserir na sua vida e suas visões filho
Não venho para botar fogo nas suas casas
Venho só trazer minha contribuição à verdade
Há muitos jovens hoje que não sabem que somos 28 milhões
no mundo a ter o HIV
A cada vez que na África seu sexo ralar
Pense que somos 20 milhões já no túmulo filho

Matematicamente, somos os mais doentes
A juventude em falta de informação diz que são besteiras
A gente se entrega ao sexo, ao álcool e à droga
Uns acabam na prisão e outros no necrotério
É a inconsciência crescente nas escolas
Pessoas se prostituem para a obtenção do diploma
A classe honesta vê seu sonho inacabado
Na África, os advogados terminam nos campos de trigo
1360 FCFA (≈ R\$ 10,60) por dia para as vacas na França;
tais são seus direitos
Eu choro para o cidadão médio de meu país
Quando sei que a gente vive com menos de 600 FCFA
(≈R\$ 3,85)/mês
A pobreza a uma dimensão infernal
Esta imagem se vende – mendicância internacional
Os ONGs pululam em nossos países
Fundos são mobilizados, mas a quem isso beneficia?
Sucessões de colóquios e seminários
Subvenções para uma das numerosas festas dos milionários
Milhões de estudantes são diplomados enquanto uma mino-
ria nos leva ao panteão dos suicidados
Longe de suscitar alguma rebelião
Gostaria que a gente pensa aos jovens além das eleições
Quantos apodrecem nos campos de arroz no Sourou
enquanto você leva uma vida de churrasco
O cachorro late e a caravana passa
Do que se diz, para os pobres não tem mais lugar
É a bagunça nos supermercados

E ainda somos nós que consumimos os produtos fora de
prazo de vocês
Ao pensar nisso, temo para nossa saúde
As farmácias são caras demais e nossas mães não podem
pagar
O que explica o forte índice de mortalidade, a forte taxa de
comprimidos expostos em nossas ruas
Eu não tenho resultados às soluções
É só uma inquietação que desvendo numa canção
Certos pais não têm mais limites em sua vida
Bebem e embriagam-se com suas filhas no mesmo bar
Qual educação herdarão os bebês de hoje em dia
Se aos 9 anos têm a disposição um vídeo pornográfico
Ano 2000 ou a época do numérico
Sinto vir os trompetes apocalípticos
São palavras de coração feitas para te tocar
E se não gostar, vai pode zapar.

Canção: Yeleen (2006) - Visions de vie

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

Na canção acima, o grupo denuncia num primeiro momento a “miséria moral” à qual uma certa juventude se deixa levar, apesar dos suscetíveis problemas de saúde aos quais isso os expõe, bem como o déficit consequente na participação social. De fato, a taxa de pessoas vivendo com HIV na África subsaariana é importante (UNAIDS, 2013). E embora seja verdade que existem diferentes modos de transmissões, o comportamento sexual a risco contribui amplamente. E as estatísticas dos serviços públicos de saúde em relação ao consumo de álcool e de drogas não são reluzentes.

Tal como outros países da sub-região, o Burkina Faso lida com a evasão escolar e estudantil. Além disso, o difícil acesso à escolarização de qualidade para a maioria da população (PILON, 2004; PILON, WAYACK-PAMBE e SANGLI, 2013; Dia, 2013), constitui um déficit para os fracos orçamentos da maioria dos estados da África do oeste que desmoronam sob o peso de suas “obrigações” diante dos colonizadores de ontem (SAVADOGO, 2014; KOUTONIN, 2014; AMIN, 1971). Como *Yeleen* aponta aqui, a inadequação entre a formação dos formados e sua inserção socioprofissional, bem como a pauperização das comunidades, justificam o apelo à ajuda externa; e há muito a dizer sobre as lógicas dessa “mendicidade internacional” (DE SARDAN, 1995; BIERSCHEK, DE SARDAN e CHAUVEAU, 2000).

Os artistas não deixam igualmente de chamar a atenção sobre o infeliz mercado de alimentos e produtos farmacêuticos, que a África é particularmente (JEUNE AFRIQUE, 2013; DOCHECK NEWS, 2013). Junto a esta realidade, vale mencionar aqui o grande escândalo causado pela morte, em 2006, de milhares de habitantes na Costa do Marfim devido as toneladas de resíduos tóxicos descarregados no porto de Abidjan pelo navio Probo Koala (SANGARÉ, 2014; JEUNE AFRIQUE, 2010; 2012). Isso nos leva à perversa visão de lixeira que alguns políticos dos países do Norte tanto como os do Sul têm da África.

Tiken Jah Fakoly e a crise econômica marfinense dos anos 1980 e 1990

Tiken Jah Fakoly (RFI MUSIQUE, 2014), cuja carreira musical iniciou-se em 1987 com o grupo *Djelys*, conquistou

a cena musical em 1996. Artista engajado, suas canções convidam as populações à reflexão e a mais dinamismo e responsabilidade em suas ações cidadãs. Na canção *Baba em seguida*, através uma realidade vivida pelos agricultores da Costa do Marfim, o artista denuncia a má governança dos estados africanos:

<https://www.youtube.com/watch?v=2WB8tLOAisk>

Vamos pôr a nossa fé em Deus; Deus defenderá a verdade
(Refrão)

Cada dia bem cedo, baba percorre uma longa distância a pé para ir ao campo

Ele trabalha sempre no sol, torturado pelos *wororowo*²

Suas mãos carregam as feridas deixadas pela enxada

Os talos de milhete fazem igual

Depois de tudo isso, a colheita não oferece nada a baba

Não vejam o quanto baba o pobre sofre

Cada dia, ouço pela televisão e pela rádio que o sucesso do país o basea-se sobre a agricultura

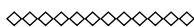
Mas nossos pais vivem e morem numa grande miséria

A cidade de Abidjan (Costa de Marfim) é repleta de braços valentes capazes de cultivar

Não o fazem. Entretanto gostam tanto do arroz quanto da banana

O governo abunda de braços válidos capazes de trabalhar

Não o farão; entretanto, são eles que gerenciam as riquezas do país



² Nome em línguas diula e bambara de um inseto (particularmente “chato”) atraído pelo suor.

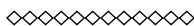
Será que não veem como baba o pobre sofre!?

Canção: Tiken Jah Fakoly (2000) - Baba

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

Na sua canção, o artista marfinense denuncia uma situação sociopolítica: a queda da cotação do cacau e do café que abalou a economia da Costa do Marfim nas décadas de 1980 e 1990³. Depois de registrar um forte crescimento entre 1975 e 1978, a crise da economia de plantação deixou o país em recessão, levando a ajustamentos estruturais dos gastos internos (BOSSARD, 2003). As conseqüências desta crise foram pesadas para os plantadores, principais atores desta economia. É esta realidade que é em pauta na presente canção de Tiken Jah Fakoly.

A originalidade do artista mandinga⁴ reside no seu engenho a denunciar a partir dos valores sociais comuns à África Ocidental. De fato, a poética de sua mensagem respeita as regras da arte de falar das comunidades da África do oeste que, no grupo *mandé* (NIANE, 1960; CAMARA, 1978; CISSÉ e KAMISSOKO, 1988) compartilham as línguas Dioula e Bambara. Através dessa estética, o artista narra o sofrimento diário/anual dos plantadores da Costa do Marfim⁵, compostos pelos grupos Akan/Baoulé (42%) e Krou/Bété (11%), populações locais que instalaram-se desde tempo remoto e cujas línguas são respectivamente o Kwa e o Krou,. Os alógenos abrangem os grupos *mandinga* (17,5%) e *mandé*



3 No mesmo período, os demais países da sub-região passavam por grandes mudanças sócio-políticas e econômicas (LEBLANC e GOMEZ-PEREZ, 2007).

4 Adjetivo vindo de *mandé*

5 Devido à sua localização geográfica (acesso ao sul ao Oceano Atlântico) e às boas condições climáticas favoráveis à agricultura, o país, graças às políticas coloniais, é uma das maiores rotatórias da África Ocidental.

(16,4%) que falam as línguas voltaicas e mandé (BOSSARD, op. cit.). O artista usa da personagem de “Baba”, que se traduziria como “papai”. Entretanto, é preciso mencionar que, socialmente, “Baba” é um homem da terceira idade tendo muitas famílias sob sua responsabilidade (moral e muitas vezes financeira) e sendo ainda ativo em um período de sua vida em que, segundo a cultura, deveria estar “descansando”. A mudança social que interveio na família em África do oeste nos últimos trinta anos (SAVADOGO, 2009), abalando seus valores, acentua aqui a dor do “Baba”.

Além disso, o artista também chama a atenção sobre a preferência que muitos cidadãos têm pelo trabalho intelectual em relação à dureza da vida rural e do trabalho agrícola, principal setor econômico do país. Ele elogia aqui, a coragem assim como a dedicação dos agricultores a esse setor, apesar das permanentes crises cujo sofre.

Salif Keïta e a imigração da África do oeste na França

Embaixador da música Mandinga desde 1987, o engajamento de Salif Keïta na arte permitiu um melhor conhecimento do *mandé*. Tendo imigrado para a França em 1984, a convivência com seus compatriotas africanos lhe permitiu dar em 1989, uma significativa contribuição à temática através da canção “Nou pas bouger” (“Não vamos sair daqui”):

https://www.youtube.com/watch?v=Q-nVpxxSv_M

Do tempo da escravidão
Os africanos sofreram, padeceram
Eles foram lesados

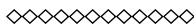
Os brancos são em todos lugares na África
São no Senegal, na Costa do Marfim, no Mali
E como os chamam?
Chamam-se de cooperadores
Cooperadores franceses, chineses japoneses
E nós, os chamamos nossos irmãos
Minha irmã, guarde minhas bagagens
Há CRS [militares] em todos cantos com apitos nos lábios
para nos repatriar
Nou pas bouger (Não vamos ir embora) – Refrão
O branco está em todos cantos em África
E cada dia, sofremos vergonhas e humilhações
Os bombeiros são cotidianamente mobilizados
E cada dia nos matam
Os policiais são permanentemente em alerta
Cada dia são apreensões e aviões são constantemente fretados para nos expulsar
Enquanto os negros falam o francês, o inglês, o chinês, o japonês
Tudo isso a fim de provar a sua digna humanidade aos brancos
Mas sem sucesso; esforços e trabalho perdidos
Minha irmã, guarde minhas bagagens
Pois têm policiais em todos cantos com apitos nos lábios
Nos ordenando de ir embora do país
Os filhos dos brancos e dos negros nascidos aqui são infelizes
Seus pais falam francês e suas mães falam francês
Minha irmã, guarde minhas bagagens
Pois têm policiais em todos cantos com apitos nos lábios

Nos ordenando de ir embora do país
Mas “nou pas bouger” (não vamos ir embora).

Canção: Salif Keïta (1989), Nou pas bouger

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

A exclusão, a xenofobia, as leis e comportamentos discriminatórios (tanto institucionais como por parte das populações locais) direcionados aos trabalhadores imigrantes africanos, notadamente os malineses, inspiraram Salif Keïta na composição da canção *Nou pas bouger* (“Não vamos sair daqui”). O artista se apropria aqui da linguagem cômica⁶ desses imigrantes que muitas vezes não tiveram nenhuma aprendizagem escolar da língua francesa e mistura francês e o *bambara*⁷. Através de uma perspectiva histórica indo do tráfico negreiro (DORIGNY, SCHMIDT e DUMESTE; 2008) até os anos 1989, ele retrata as tribulações dos africanos em relação à opressão do “homem branco”. Ele não deixa de chamar a atenção sobre a sutileza das expressões utilizadas a medida em que a sofisticação das políticas e do sistema assim como os esforços mobilizados pelos africanos para escapar: aprendizagem das línguas dos diferentes países anfitriões como sinal de boa fé; jogo de esconde-esconde e perseguição com a polícia; solidariedade entre os imigrantes). Esses esforços vão desgastados exacerbam a indignação; daí sua recusa em se deixar deportado (KEÏTA, 2001).



6 Trata-se igualmente da mesma forma de falar dos veteranos da Primeira e Segunda Guerras Mundiais da África Ocidental, que mistura o francês com suas línguas maternas (SEMBÉNE, 1987): <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXl>.

7 Língua da sociedade de mesmo nome no Mali. Ela é falada numa parte da Guiné Conakri, do Senegal e da Gâmbia. O bambara tem uma vertente, o diula, que é falado em partes da Costa do Marfim e do Burkina Faso.

Considerações finais

Na sub-região da África do oeste, no contexto das crises econômicas dos anos 1980 a 1994, que se amplificou até os anos 1998 das rupturas e outras contestações políticas, a juventude que até então eram excluídos das esferas política e econômica (GOMEZ-PEREZ e LEBLANC, op. cit.), apropriou-se dos espaços públicos, redefinindo a cidadania em relação à cultura (de cada camada social) e ao político. Muitas das expressões artísticas, notadamente musicais da sub-região emergiram dum tal contexto; e sua participação social foi ainda mais significativa.

A contribuição da música africana contemporânea às dinâmicas das sociedades africanas traduz tanto os numerosos conflitos e lutas internos que as caracterizam. Isto é notável através de suas denúncias e posições cada vez mais pronunciadas. No entanto, disparidades dessa contribuição são notáveis se considerarmos o percurso histórico assim como a inserção de cada sociedade na cultura do “mundo global”.

Expressão das sociedades das quais é porta-voz, a arte africana soube ao longo da história, acompanhar da melhor forma possível as exigentes mudanças sociopolíticas que lhe foram impostas. A capacidade desses atores [os artistas] a ler as realidades contemporâneas, assim como o auxílio das novas tecnologias da informação e da comunicação facilitando a troca de suas experiências, tem permitido uma melhor participação social.

No entanto, Mbembe (2009) ressalta as difíceis condições de seu reconhecimento contestado ainda hoje. Isso se aplica igualmente à criatividade cultural africana. Para o autor, a explicado decorre, por um lado, pela relação dos governos e políticos africanos com

esse setor. Por outro lado, trata-se da relação de poder estabelecida pelas agências de financiamento da Europa ocidental em relação aos artistas supostamente beneficiários.

Em primeiro lugar, evoca entre outras coisas, a crítica da arte e da cultura vistas como paliativos ao subdesenvolvimento. A isto acrescenta-se a interpretação destes como expressão coletiva; a idéia defendida aqui sendo a refutação de uma estética africana em favor de uma autenticidade que, se necessário é fabricada. Em seguida vem o declínio gradual, nos últimos dez anos, da contribuição financeira da Europa ocidental para o desenvolvimento das artes e da cultura na África, bem como as restrições humilhantes das políticas de financiamento de suas agências.

Crítico em relação a desvalorização da arte e de sua contribuição a um suposto Desenvolvimento medido a partir do bem-estar material, Mbembe situa a saída da crise da arte africana contemporânea na necessidade de políticas de criatividade artística em que articulam-se crítica cultural e teoria da crítica que lhe permitirá gravar seu nome, sua voz e seu rosto de forma diferente numa história temporal orientada para o futuro.

O autor é convencido do inextricável destino da África, ligado ao do resto do mundo. É nesse sentido que ele convida os governos e políticos africanos, assim como as agências de financiamento das artes e da cultura na África a redefinirem suas relações a partir de uma nova ética baseada no reconhecimento e a reciprocidade.

Referências

AMIN, Samir. *L'Afrique de l'ouest bloquée : l'économie politique de la colonisation (1880-1970)*. Paris: 1971. Les Éditions de Minuit.

BARROS, Denise, Dias et GALVANI, Debora. *Terapia ocupacional: social, cultural? Diversa e múltipla!* 2013.

BIERSCHENK, Thomas; CHAUVEAU, Jean-Pierre et DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. *Courtiers en développement : les villages africains en quête de projet.* Marseille-Paris : 2000. APAD-Karthala, Collection : Homme et Société.

BOSSARD, Laurent. *Peuplement et migration en Afrique de l'Ouest : une crise régionale en Côte d'Ivoire* [En ligne]. 2003. Afrique contemporaine, volume 2, numéro 206. Disponible em: <<http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2003-2-page-151.htm>>.

CAMARA, Laye. *Kouma lafôlô kouma-Le maître de la parole.* Paris : 1978. Plon.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura política e política cultural* [en ligne]. São Paulo : 1995. Estudos Avançados, volume 9, numéro 23. Disponible em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006>.

CISSÉ, Tata Youssouf et KAMISSOKO, Wa. *La grande geste du Mali. Des origines à la fondation de l'empire.* Paris : 1988. Karthala-ARSAN.

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. *Anthropologie et développement : essai en socio-anthropologie du changement social.* Marseille-Paris : 1995. APAD-Karthala, Collection : Homme et Société.

DIA, Hamidou. *Offre scolaire et inégalités dans l'enseignement secondaire au Senegal : dynamiques insitutionnelles et stratégies familiales* [En ligne]. Lisbonne : 2013. Communication orale présenté à European Conference on African Studies (ECAS). Disponible em: <<http://www.nomadit.co.uk/ecas/ecas2013/panels.php5?PanelID=2367>>.

DOCHECK NEWS *Les médicaments de la rue en Afrique* [En ligne]. 2013. Disponible em: <<http://news.doccheck.com/fr/blog/post/882-les-medicaments-de-la-rue-en-afrique/>>.

DORIGNY, Marcel; SCHMIDT, Nelly et DUMEST, Marie-Hélène. *Traite négrière, esclavage, abolitions. Mémoires et Histoire* [En ligne]. 2008.

Disponível em: <http://ahec.uji.es/uploads/media_items/traite-n%C3%A9gri%C3%A8re-esclavage-abolition.original.pdf>.

JEUNE AFRIQUE. *Côte d’Ivoire-Déchets toxiques : deux ONG réclament une enquête pénale au Royaume-Uni* [En ligne]. 2012. Disponível em: <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20120925092624/justice-environnement-ong-probo-koalacote-d-ivoire-dechets-toxiques-deux-ong-reclament-une-enquete-penale-au-royaume-uni.html>>.

JEUNE AFRIQUE. *La rue africaine cible des trafiquants de faux médicaments* [En ligne]. 2013. Disponível em: <<http://www.jeuneafrique.com/actu/20130822T044213Z20130822T044155Z/la-rue-africaine-cible-des-trafiquants-de-faux-medicaments.html>>.

JEUNE AFRIQUE. *Probo Koala : les victimes exigent la dépollution du site* [En ligne]. 2010. Disponível em: <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100819T215854Z/environnement-transport-mer-probo-koalaprobo-koala-les-victimes-exigent-la-depollution-du-site.html>>.

KEÏTA, Salif. *Nou pas bouger* [En ligne]. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Ap6Tp9F-IQ>.

KEÏTA, Cheick M. Chérif. *Salif Keïta*. Bamako : 2001. Le figuier.

KOUTONIN, Mawuna Remarque. *Le saviez-vous ? 14 pays africains contraints par la France à payer l’impôt colonial pour les “avantages” de l’esclavage et de la colonisation* [En ligne]. 2014. Disponível em: <<http://www.mondialisation.ca/le-saviez-vous-14-pays-africains-contraints-par-la-france-a-payer-limpot-colonial-pour-les-avantages-de-lesclavage-et-de-la-colonisation/5369840>>.

LEBLANC, Marie-Nathalie et GOMEZ-PEREZ, Muriel. *Jeunes musulmans et citoyenneté culturelle : retour sur des expériences de recherche en Afrique de l’Ouest francophone* [en ligne]. 2007. Sociologie et sociétés, Volume 39, numéro 2. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/soc-soc/2007/v39/n2/019083ar.pdf>>.

MBEMBE, Achille. *Art contemporain d'Afrique: négocier les conditions de la reconnaissance. Entretien de Vivian Paulissen avec Achille Mbembe* [En ligne]. 2009. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9028>>.

MERQUIOR, José. Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo : 2013, É Realizações.

NIANE, Djibril, Tamsir . *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : 1960. Présence africaine.

ONUSIDA. *Le sida en chiffres* [En ligne]. 2013. Disponível em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/unaidspublication/2013/JC2571_AIDS_by_the_numbers_fr.pdf>.

PILON, Marc, WAYACK-PAMBE, Madeleine et SANGLI, Gabriel. *La mesure des inégalités d'accès à l'enseignement secondaire à Ouagadougou (Burkina Faso)* [En ligne]. Lisbonne : 2013. Communication orale présenté à European Conference on African Studies (ECAS). Disponível em: <<http://www.nomadit.co.uk/ecas/ecas2013/panels.php5?PanelID=2367>>.

PILON, Marc. *L'évolution du champ scolaire au Burkina Faso : entre diversification et privatisation* [En ligne]. 2004. Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs, numéro 3. Disponível em: <<http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/PilonCRES3.pdf>>.

RFI MUSIQUE. *Tiken Jah Fakoly* [En ligne]. 2014. Disponível em: <<http://www.rfimusique.com/artiste/reggae/tiken-jah-fakoly/biographie>>.

SAITO, Cinthia, Mayumi. *Atividades de lazer: tessitura de espaços para alteridade* [En ligne]. 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5163/tde-04112010-173800/pt-br.php>>.

SANGARÉ, Aboubakar. *Déchets toxiques/ 19 août 2006-19 août 2014 : Il y a 7 ans, le Probo Koala endeuillait la Côte d'Ivoire* [En ligne]. 2014. Disponível em: <<http://news.abidjan.net/h/505849.html>>.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Desafios de jovens muçulmanos em Burquina Faso no retorno de estudo em países de língua árabe:*

entre vulnerabilidade e a reconstrução da cidadania [En ligne]. São Carlos : 2014. Disponível em: <http://www.bdttd.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7345>.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Les valeurs de base chez les Bamabara de Ségou face au changement social : analyse des mutations familiales*. Mémoire de maîtrise en Anthropologie. 2009. Université de Bamako (Mali).

SEMBÈNE, Ousmane. Camp de Thiaroye [En ligne]. 1988. Disponível em: <<http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/07/ousmane-sembene-camp-de-thiaroye-1988.html>>.

TIKEN JAH FAKOLY. *Baba* [En ligne]. 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WB8tLOAisk>>.

UNESCO. *Declaração Universal dos Direitos Humanos* [En ligne]. 1998. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* [En ligne]. 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>.

YELEEN. *Visions de vie* [En ligne]. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5SSP-4sL7vI>>.

A POESIA DE PHILLIS WHEATLEY ENQUANTO RESISTÊNCIA À ESCRAVIZAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS

Renata Gonçalves Gomes (UFPB)

É comum encontrar narrativas sobre a escravidão em que um olhar vitimizante é proposto. Nesse sentido, Hollywood tem grande influência ao produzir filmes que corroboravam com o racismo. Produções como *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por D.W. Griffith e lançado em 1915, e *E o vento levou*, lançado em 1939 e dirigido por Victor Fleming, são exemplos conhecidos de filmes racistas. O filme de Griffith exclui Africanos e Afro-Americanos do processo histórico da América em tornar-se Estados Unidos da América, como se fossem primitivos, conforme escreve Glauber Rocha (2006, p.38) em seu texto “Griffith”, dedicado ao diretor Hollywoodiano. À posteriori, o filme tornou-se ferramenta fundamental para o recrutamento de novos integrantes do *Ku Klux Klan*. Ademais, a N.A.A.C.P. acusou o filme de “ressuscitar o KKK”, que foi fundado logo após a Guerra Civil nos Estados Unidos, em 1865. *E o vento levou*, por outro lado, perpetuava a violência às pessoas de cor através da reprodução de estereótipos racistas como a *mommy* — Prissy, interpretada por Butterfly McQueen. Em comum, além de reforçar o racismo nos Estados Unidos, as duas obras cinematográficas têm o título de “ressuscitarem o KKK” e,

ainda, de serem adaptações a textos literários: os romances *The Clansman: A historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), de Thomas F. Dixon Jr., e *Gone with the wind* (1936), de Margaret Mitchell, respectivamente.

Em Hollywood, produções contemporâneas como *Django Livre* (2012) de Tarantino, *12 Anos de Escravidão* (2013), de Steven McQueen e *Infiltrado na Klan* (2018), de Spike Lee, subvertem essa perspectiva preconceituosa e vitimizante de escravizados e, ao contrário, empoderam a comunidade afro-americanas através de personagens homens que resistem ou à escravização ou ao *Ku Klux Klan*. Dessa forma, é relevante compreender a história dos Estados Unidos antes e depois da Guerra Civil estadunidense a partir de narrativas que não reforcem estereótipos racistas ou que deslegitime afro-americanos/as enquanto resistentes à escravização. Nesse capítulo, pretendo demonstrar a relevância de estudar Phillis Wheatley através do poema “*On being brought from Africa to America*” devido ao caráter de resistência à escravização em sua poética. Para este fim, autoras negras estadunidenses que debatem autoria feminina negra no cânone — ou fora dele — dos Estados Unidos serão utilizadas para suporte teórico; são elas Alice Walker, Toni Morrison e Sojourner Truth.

Autoras negras nos Estados Unidos têm escrito sobre as artistas afro-americanas e sobre a impossibilidade ou invisibilidade de tal autoria na literatura. Alice Walker e Toni Morrison serão utilizadas para entender e discutir a relevância da poesia de Phillis Wheatley. Primeiramente, para entender a autoria da mulher negra, utilizarei o ensaio “Em busca dos jardins de nossas mães”, de Alice Walker, que foi publicado primeiramente em 1974 e depois no livro homônimo dez anos depois. Em segundo lugar, discutirei a tese

de Morrison lançada em três palestras dadas na Universidade de Harvard e lançadas como capítulos no livro *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*, publicado em 1992.

Em seu ensaio, Alice Walker tenta responder a seguinte questão: O que significa para uma mulher negra ser uma artista nos tempos de nossas avós? (WALKER, 1984, p. 233) A partir dessa pergunta, Walker argumenta que as mulheres negras são as mulas do mundo, termo que utiliza a partir de Jean Toomer — escritora afro-americana do Harlem Renaissance. Dessa forma, Walker entende que a genealogia afro-americana, especialmente relacionada às mulheres, as levam a encarar múltiplas opressões, ou seja, opressões em relação à raça, classe e gênero, podendo ampliar-se à sexualidade também. Walker menciona a impossibilidade histórica de escritura que negras e tiveram devido às leis anti-alfabetização durante e após a escravização. Um dos principais argumentos de Walker é a diferença que mulheres negras e brancas enfrentam para poder tornarem-se artistas.

Antes de prosseguir com as colocações de Walker, é importante contextualizar que a autora, no livro homônimo ao ensaio, cria o conceito de “womanismo” para contrastar com o conceito de feminismo. Para Walker, feminismo atende às demandas mulheres brancas. Na primeira onda do feminismo, mulheres negras faziam parte do ativismo para os direitos das mulheres, mas suas demandas eram diferentes àquelas pelas quais as mulheres brancas estavam reivindicando. Sojourner Truth, ex-escravizada, abolicionista e ativista pelos direitos civis no século XIX nos Estados Unidos, em seu conhecido discurso “*Ain’t I a woman?*” (“E não sou uma mulher?”) reforça a diferença de privilégios que a mulher branca tinha sobre a mulher negra àquela época. Ela diz:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoitamento também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, *apud* Ribeiro, 2017)

Nesse discurso, proferido de forma não programada na *Women's Rights Convention* (Convenção dos Direitos das Mulheres) em 1851 em Ohio, Truth enfatiza a necessidade de reconhecer as diferentes formas de ser mulher à época de acordo com sua raça, ao passo que afirma que as mulheres negras deveriam possuir o direito de experienciarem o privilégio das mulheres brancas. No século XIX, o feminismo hegemônico voltava-se para os direitos das mulheres brancas apenas. Truth não refere-se ao feminismo negro, interseccional ou ao “womanismo” enquanto conceitos, já que estes surgiram em meados do século XX apenas. Porém, é possível entender que Truth faz uma reflexão inicial relevante sobre o que, no pós-Segunda Guerra Mundial se tornaria o Feminismo Negro. É possível entender o conceito “womanismo”, de Walker, como uma ramificação do Feminismo Negro, já que representa o empoderamento das mulheres de cor interseccionado

com sexualidade, questões que não eram pautas no feminismo hegemônico. Sendo assim, nesse ensaio, Walker dá ênfase à possibilidade de as mulheres negras tornarem-se artistas: mas como?

Walker faz uma breve reflexão sobre *Um teto todo seu* (1929) de Virginia Woolf a partir de uma perspectiva “womanista”. Woolf reivindica, nos anos 1920 inglês, um teto em que mulheres escritoras sintam-se seguras para escrever, bem como dinheiro suficiente para dar suporte às suas artes. Porém, Walker compara a reivindicação de Woolf com outras realidades, como a de Phillis Wheatley, uma jovem poeta negra do século XVIII. Walker escreve sobre Wheatley:

O que pensar de Phillis Wheatley, uma escrava, que não possuía nem a si mesma? Esta adoentada, frágil menina negra, que muitas vezes requeria o cuidado de serviçais — sua saúde era muito precária — e que, fosse branca, seria facilmente considerada intelectualmente superior a todas as mulheres e a maioria dos homens da sociedade de seu tempo. (...) As palavras-chave, que se relacionam com Phillis, são “instintos contrários”. Pois quando lemos a poesia de Phillis Wheatley (...) as evidências dos “instintos contrários” estão em todos os lugares. Suas lealdades estavam completamente divididas, como estava também, sem dúvida, sua mente. (WALKER, 1984, p. 235. Trad.: Letícia Cobra Lima).

Walker destaca as diferentes realidades entre mulheres escritoras brancas e negras. Phillis Wheatley, que era escravizada e poeta antes da abolição nos Estados Unidos, foi considerada a ter instintos contrários, já que não se encaixava no estereótipo da mulher negra que a sociedade a permitia. A palavra instinto aqui é uma apropriação do discurso desumanizante da escravização,

problematizado por Walker. Por causa de seus “instintos contrários”, Wheatley teve que provar no Tribunal, perante uma corte composta por autoridades brancas, que a autoria de seus poemas era dela. Ainda assim, Wheatley conseguiu ser libertada antes da abolição da escravatura, mas morreu paupérrima aos 31 anos de idade. Muito me assustou saber, quando estava no GRIOTS 2018, que Paulina Chiziane, autora convidada do congresso, também teve que comprovar a autoria de seu primeiro romance, porque também tinha “instintos contrários” aos olhos dos críticos literários. O trabalho ensaístico de Alice Walker durante os anos 1960 e 1970 teve grande impacto na literatura estadunidense, ao revisitar o cânone afro-americano e revitalizar autoras negras esquecidas pela crítica. Na coleção de ensaios *In search of our mothers' gardens* (ainda sem tradução para a língua portuguesa), de 1984, Walker apresenta ensaios não apenas sobre Phillis Wheatley, mas também sobre autoras como Rebecca Cox Jackson e Zora Neale Hurston. Eu particularmente conheci o trabalho poético de Wheatley por causa do ensaio de Walker sobre a poesia escrita por mulheres negras no século XVIII e XIX. Portanto, é relevante revisitar o cânone estadunidense, especialmente dando ênfase nas obras de afro-americanas, a fim de compreender as múltiplas experiências do passado e do presente na literatura do país norte-americano.

Similarmente à Walker, Toni Morrison, em *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*, de 1993, e também sem tradução ainda em língua portuguesa, argumenta que é valiosa que pesquisadores busquem investigar a mente, a imaginação e o comportamento de escravizados. Porém Morrison afirma que é igualmente valioso investigar o que está por detrás da ideologia racial dos opressores (MORRISON, 1993, p.11-12). Sendo assim,

a tese de Morrison revisita o cânone para investigar, nas palavras dela “o impacto sobre noções de hierarquia racial, exclusão racial e vulnerabilidade e disponibilidade raciais em não-negros, os quais mantiveram, resistiram, exploraram ou alteraram tais noções.” (MORRISON, 1993, p.11, minha tradução). O texto de Morrison é importante no sentido em que racializa a branquitude ao passo que denuncia ideologias racistas na literatura escrita por autores brancos que constituem o cânone estadunidense. Assim como diz a filósofa brasileira Djamila Ribeiro, racializar a branquitude é uma forma de desuniversalizar tal branquitude (RIBEIRO, 2017, p.31). O texto de Morrison problematiza a exclusão e invisibilidade de autoria negra no cânone estadunidense, ou seja, a ausência de escritoras/es, personagens e leitoras/es negras/os. Ademais, Morrison critica a perspectiva de pesquisadores sobre o cânone literário embranquecido, a qual não preocupa-se com questões de raça e classe mesmo quando estes são urgentes às obras. Portanto, a crítica de Morrison é importante para a reflexão da poesia de Wheatley, já que, enquanto negra escravizada e poeta, não compunha o cânone estadunidense, não tendo sido reconhecida por sua poesia em vida.

Phillis Wheatley foi uma poeta escravizada do século XVIII, quando leis anti-alfabetização vigoravam apenas para pessoas escravizadas, o que os proibiam de aprender a ler e a escrever. Ainda assim, Wheatley conseguiu ter acesso à educação e foi ensinada pela família que a tinha comprado como escravizada. Esse seria o primeiro passo para que Wheatley se tornasse logo uma grande poeta. Porém, Wheatley sabia que seu público leitor seria constituído, em sua maioria, pela comunidade branca. Por isso que é preciso procurar por possíveis sentidos e significados

ambíguos ou escondidos nos poemas de Wheatley. O público leitor dos poemas de Wheatley era, à sua época, quem a oprimia. Por isso que a resistência à escravização nos poemas de Wheatley se apresentam nas entrelinhas. Eu irei exemplificar tais entrelinhas posteriormente com a análise do poema citado.

Hoje, críticos e pesquisadores da vida e obra de Phillis Wheatley concordam que não há um consenso em relação ao seu local ou sua data de nascimento. Acredita-se que ela tenha nascido em 1753, na costa oeste da África, provavelmente no território que hoje compreende-se como Senegal. Wheatley foi raptada e levada para a América colonial quando tinha aproximadamente sete anos de idade. O seu primeiro nome, Phillis, foi dado a ela não por seus pais, mas durante sua viagem à América no navio que deu nome a ela: Phillis. Depois, ela recebeu o sobrenome da família que a comprou, os Wheatleys. Por isso, suas raízes na África e sua identidade enquanto sujeito foram completamente apagadas com a sua chegada na América.

Hoje Phillis Wheatley é reconhecida como a primeira Afro-Americana a publicar um livro. Ela também é reconhecida por ser a primeira Afro-Americana a conseguir se sustentar livremente com sua escrita. Mas tal dado não condiz muito com a história de vida de Wheatley, já que ela morreu em consequência de doenças causadas em detrimento da condição precária em que ela e os filhos viviam depois de ela ter conquistado sua liberdade. Wheatley, então, tornou-se uma ex-escravizada que ganhou sua liberdade antes mesmo da Guerra Civil Americana, isto é, antes da abolição da escravatura.

É possível compreender a poesia de Wheatley também a partir desse breve contexto histórico. Pesquisadores como William J. Scheick, no livro *Authority and Female Authorship in Colonial*

America (1998), sem tradução para a língua portuguesa, argumentam que o poema “*On being brought from Africa to America*” (também sem tradução para o português) não apresenta uma clara posição política em resistência à escravização, apenas uma “sugestão” (grifo meu) a partir de uma segunda voz, um segundo eu-lírico, que refere-se à Bíblia enquanto contrária à escravização. Dessa forma, Scheick afirma que a resistência contrária à escravização viria através do Cristianismo:

Em “*On being brought from Africa to America*”, por exemplo, a celebração direta de seu apreço pessoal pelo Cristianismo inclui uma contida, se resistente, “segunda voz” falando sutilmente através de alusões ao Livro de Isaías. Como apresentado pela anulada voz de Wheatley, essas alusões repreendem os senhores de escravizados cristãos. (...) Dá a impressão de ser uma escolha consciente, uma construção deliberada desenvolvida para registrar a renúncia à escravização da poeta. Ela evidentemente acreditava que a Bíblia dava suporte que essa resposta. (SCHEICK, 1998, p.109-110, *minha tradução*).

Scheick reconhece as duas vozes no poema, assim como as alusões à Bíblia e a construção de um argumento contrário à escravização em “*On being brought from Africa to America*”. Porém, o autor não afirma precisamente que tal argumento é um posicionamento político de resistência fornecido por Wheatley, mas pela Bíblia. Talvez esse seja o argumento de Scheick em razão de que o autor não analisa o poema considerando que o público leitor de Wheatley era composto por uma grande maioria de pessoas brancas, já que a maior parte da população negra não podia aprender a ler.

Dessa forma, o argumento que sustentarei em minha análise é o de que “*On being brought from Africa to America*” apresenta um posicionamento claro de resistência contra a escravização e contra a catequização forçada de escravizados. Para isso, minha análise de “*On being brought from Africa to America*” terá ênfase nos elementos da poesia, tais quais: aspectos semânticos e lexicais, assim como rima, ritmo, métrica e figuras de linguagem. Esses elementos da poesia usados por Wheatley criam inúmeros níveis de resistência à escravização nesse poema.

Conforme anteriormente mencionado, o poema, infelizmente, não tem tradução para a língua portuguesa. Por isso, ao falar de aspectos formais do poema, irei me deter à versão original. Em relação aos aspectos semânticos do poema, irei apresentar uma tradução minha para a compreensão do conteúdo semântico do poema. Gostaria de frisar que não sou tradutora literária e não tenho pretensão aqui de fazer uma versão final e acabada do poema traduzido.

‘Twas mercy brought me from my Pagan land,
Taught my benighted soul to understand
That there’s a God, that there’s a Saviour too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,
“Their colour is a diabolic die.”
Remember, Christians, Negros, black as Cain,
May be refin’d, and join th’ angelic train.

(WHEATLEY, 1773, p.7)

Em uma primeira leitura do poema é possível notar que se trata de um padrão rigoroso de rima e ritmo. O efeito causado

é que a leitura do poema se torna bastante musical. Começando com a rima, é possível notar o padrão de rima final AA/BB/CC/DD, ou seja, *land/understand, too/knew, eye/die* e *Cain/train*. No quarto e quinto versos, é possível perceber uma rima interna entre as palavras *knew* (no verso quatro) e *view* (no verso cinco). Esses padrões de rimas criam uma musicalidade constante para o poema.

Wheatley também desenvolve no poema o padrão de métrica. O poema de oito versos em estrofe única apresenta em todos os seus versos a estrutura métrica pentâmetro iâmbico. Em cada um dos cinco pés em cada verso há o padrão iâmbico que define uma sílaba não tônica seguida de uma tônica A seguir, o poema é apresentado com a separação de pés (a cada par de sílabas) e em negrito, é possível identificar a tônica de cada pé.

‘Twas **mer**/cy **brought**/ me **from**/ my **Pa**/gan land,
Taught **my**/ **benigh**/ted **soul**/ to **un**/derstand
That **there**’s/ a **God**,/ that **there**’s/ a **Sa**/viour **too**:
Once **I**/ **redemp**/tion **nei**/ther **sought**/ nor **knew**.
Some **view**/ our **sa**/ble **race**/ with **scorn**/ful **eye**,
“Their **co**/lour **is**/ a **di**/**abo**/lic **die**.”
Remember,/ Christi/ans, **Ne**/gros, **black**/ as **Cain**,
May **be**/ **refin**’d,/ and **join**/ th’ **ange**/lic **train**.
(WHEATLEY, 1773, p.7)

Mas qual seria a relevância da forma para a resistência à escravização de Phillis Wheatley? Uma breve reflexão sobre a estrutura do poema nos permite entender que Wheatley seguia um modelo tradicional de poesia condizente com a sua época, mas não com o que a sociedade escravocrata pensava ser possível para a sua raça, conforme Walker afirma. Essa poesia tradicional

servia enquanto influência para poetisas como Anne Bradstreet, a primeira poeta mulher do Novo Mundo, ainda na América colonial, que também escrevia poemas com a forma pentâmetro iâmbico no século XVII. Mas ao mesmo tempo que Wheatley seguia a tradição poética da época, essa era uma tradição estritamente eurocêntrica e, portanto, branca. Ao usar poemas com formas tradicionais escritos pelo cânone branco e, majoritariamente, masculino, como sua — ao invés de seguir as tradições literárias orais de países da África ocidental com as *folktales* — Wheatley começou a escrever uma nova rota para a literatura afro-americana ainda na era colonial. À época, não houve editora na América que concordasse com a publicação dos poemas de Wheatley. Para ter seu livro publicado, Wheatley viajou com os seus senhores de escravizados para Londres. Na capital inglesa, Wheatley obteve o reconhecimento dos editores e, conseqüentemente, teve seu livro publicado. Por isso, ao tornar-se a primeira afro-americana a publicar um livro de poemas escritos em uma tradição àquele momento dita como branca, ela subverte esse lugar antes apenas da branquitude. Portanto, escrever seus poemas com tal forma é também um ato subversivo, de resistência.

Ainda sobre a forma do poema, é possível compreender que o uso de aliterações e assonâncias causam não apenas o efeito de musicalidade, mas também ditam o ritmo do poema. A aliteração, repetição de sons consonantais, é apresentada no poema em todos os oito versos. No verso primeiro, a repetição do som /m/ é enfatizada através das palavras “*mercy*”, “*me*”, “*my*”: as palavras são intercaladas entre palavras sem o som de /m/ e palavras com o som de /m/, enfatizando ainda mais a musicalidade no verso. Nos versos um e dois o som do /t/ inaugura cada verso, sendo nos

dois, o primeiro som falado com as palavras “*’Twas*” (primeiro verso) e “*Taught*” (segundo verso). Assim como o som mudo /gh/ aparece nesses dois versos iniciais nas terceiras palavras em cada um deles: “*brought*” e “*benighted*”, além de “*Taught*”. Esse pareamento causado pelo uso da aliteração contribui para que a musicalidade nesses dois primeiros versos do poema seja ainda mais acentuada. No terceiro verso, por exemplo, esse pareamento é feito no próprio verso, a partir da repetição das palavras “*That there’s*”, que aparece duas vezes no verso três. A repetição de outros sons consonantais acontece nos versos seguintes com os sons de /s/, nos versos quatro e cinco, /d/, no verso seis e /s/ e /j/ nos versos sete e oito.

Ademais, como anteriormente mencionado, a assonância é também utilizada no poema como ferramenta para a musicalidade. A repetição de sons vocálicos também aparece em todos os versos. No primeiro verso a repetição de sons vocálicos acontece através dos sons /e/, nas palavras “*mercy*” e “*me*”, além do som do /a/ nas palavras “*Pagan*” e “*land*”. Outros sons vocálicos são repetidos ao longo do poema, como /a/ em “*sable*” e “*race*”, no verso cinco. No verso seis, por exemplo, assonância e aliteração são utilizadas juntas para a combinação de duas palavras que estão entre aspas: “*diabolic die*”. O som do início de ambas as palavras são idênticos, com o som de /d/ e de /i/, ocasionando aliteração e assonância concomitantemente. Essa combinação de sons consonantais e vocálicos ecoa a carga semântica da frase. Há de se lembrar que essas duas palavras surgem no poema entre aspas, indicando que se trata de uma fala. Dessa forma, “*diabolic die-ie-ie*” torna-se uma frase dita não apenas por uma pessoa, mas por uma multidão que a ecoa.

Em “Sobre ter sido trazido da África para a América” a temática da escravização é aludida desde o seu início, pelo título. O eu lírico do poema explica os contrastes entre a África, uma terra Pagã, e a América, terra cristã colonizada. Porém, é possível identificar esse como um verso irônico, porque uma vez que os pagãos Africanos foram levados para a América, ela torna-se parcialmente pagã também. Ademais, o eu lírico usa a palavra “*mercy*” (piedade em português) como a razão que os levaram para a América. A etimologia da palavra “*mercy*” data do século XII e significa “Perdão de Deus aos feitos de suas criaturas”. Dessa forma, o eu lírico explica a escravização como uma ação guiada por uma motivação cristã. Ainda, tal motivação cristã também causou uma imposição de crenças, já que o eu lírico foi ensinado a tornar-se cristão, deixando forçadamente não apenas sua terra, mas também suas crenças e cultura para trás. A ironia é evidenciada porque em uma primeira leitura dos primeiros três versos, é possível entendê-los como se o eu lírico estivesse, na verdade, apreciando o fato de que ele foi escravizado — porque agora ele está salvo pela piedade cristã e livre de seu paganismo. Porém, é preciso lembrar que Wheatley estava escrevendo porque seus senhores a permitiram aprender a ler e a escrever, assim como que seus leitores seriam em sua maioria brancos e senhores de escravizados àquela época. Então Wheatley estava em uma posição em que criticar a escravização e o cristianismo não era uma tarefa simples de se fazer, já que ela poderia sofrer retaliações de seus senhores. Os significados escondidos através da ironia são ferramentas que Wheatley usa para despistar seus leitores da época.

No segundo verso, a expressão “alma ignorante” (*benighted soul*, em inglês) é relevante pela conotação que dá ao poema. Um

dos significados é o de que a alma de africanos escravizados é ignorante e, portanto, inferior a dos cristãos. Esse discurso hierárquico através da religião será posteriormente complementada com a análise do verso cinco, em que o problema da desumanização dos africanos é imposto no poema. No terceiro verso, a ironia é utilizada novamente. O eu lírico explica que ele foi ensinado a entender o cristianismo, e que então compreendeu que há um Salvador. Um salvador é uma pessoa que libertará um povo ou um sujeito de algo ou de alguém. Então há uma compreensão de que há um salvador mas, ao mesmo tempo, o eu lírico está escravizado. Essa contradição causada pela imposição das crenças cristãs através da escravização é o ponto chave para a mudança de tom no poema. Nesse momento, o eu lírico entende que tal cristianismo, no contexto em que se está inserido, não é para Africanos, mas para os interesses dos senhores de escravizados na América colonial.

Nos versos quatro, cinco e seis o eu lírico aponta de forma objetiva como os senhores de escravizados e, especialmente os cristãos, veem os africanos no contexto da América colonial escravocrata. No verso quatro, o eu lírico nos informa que tal salvação não é um desejo seu — o que mantém o argumento de que há ironia no verso três em relação a ser salvo enquanto está escravizado. Ademais, no quinto verso o eu lírico nos informa como os africanos são vistos e tratados na América, isto é, desumanizados. É possível compreender pela primeira vez no verso cinco onde a terra pagã está situada — exceto pelo título. Ao incluir-se enquanto “raça negra”, no verso cinco, o eu lírico se identifica como Africano. Porém, em língua inglesa “*sable*” (na minha tradução: “negra”), não se refere apenas a cor escura,

também refere-se a um pequeno mamífero de pelagem cor preta e marrom, altamente valorizada, e é originalmente da Ásia. Então, ao mesmo tempo que o eu lírico denuncia que alguns Americanos olham com escárnio para os Africanos como uma raça de cor negra, eles também os olham como animais. Tal desumanização também refere-se à escravização através de como escravizados/as são tratados: não-humanos ou menos-humanos, isto é, sem merecimento de direitos humanos.

No verso seis, o eu lírico apresenta uma citação entre aspas. Quem lê apenas acessa a autoria da fala de tal citação no sétimo verso. O eco produzido pela a aliteração e a assonância das palavras “*diabolic die*” (em português não há o mesmo efeito) denuncia que essa é uma frase dita não apenas por um sujeito, mas por muitos, e repetida — ou ecoada — por todos, ou seja, que a cor dos africanos é diabólica. Novamente, raça e cristianismo são usados para dar ênfase às inconsistências da imposição cristã às pessoas nascidas em territórios africanos. Ademais, isso enfatiza os discursos contraditórios dos cristãos senhores de escravizados/as de que africanos/as precisavam ser cristãos, ainda que fossem considerados animais diabólicos.

No verso sete o eu lírico se volta aos cristãos diretamente. É um momento em que o eu lírico empodera-se através das palavras e passa o seu recado. É nos versos sete e oito que o eu lírico se mostra com mais força, já que ele se reporta diretamente aos cristãos. O eu lírico faz uma alusão à narrativa sobre Caim da Bíblia, do livro de Gêneses, capítulo quatro, verso catorze. Caim assassina seu irmão Abel e, por isso, é punido a viver eternamente com uma marca em sua pele, para que assim todos pudessem sempre identifica-lo como o assassino de Abel à primeira vista.

Historicamente, esse episódio da Bíblia foi interpretado a partir de um ponto de vista racista. Muitos utilizavam, o argumento de que tal marca na pele de Caim seria a negritude, mesmo que não haja nenhuma evidência textual na Bíblia que relaciona a palavra “marca” à negritude. Dessa forma, há uma perspectiva histórica cristã que diz que nascer negro seria uma punição, e que negros seriam produtos de um pecado — e portanto, poderiam ter uma vida eternamente desafortunada.

No poema de Wheatley, o eu lírico nos apresenta um tom pejorativo em “Pretos como Caim”, quando reproduz a perspectiva racista cristã. Tal tom pejorativo é oposto à possibilidade dada pelo eu lírico: de que Africanos também podem ser refinados para juntarem-se a uma nova jornada. Observa-se que a nova jornada é feita por trem, opondo-se ao transporte marítimo aludido no título como meio para trazer escravos da África para a América. Dessa forma, o último verso fecha o poema remetendo ao seu início do título, propondo um novo ciclo histórico para os Africanos na América.

Ademais, a pronúncia da palavra *Cain* (em inglês) no último verso, pode também referir-se à cana, de cana de açúcar (em inglês, *sugar cane*). É sabido que escravizados trabalhavam no campo nos Estados Unidos, muitas vezes de algodão ou de cana de açúcar. O processo de refinamento da cana de açúcar tem dois diferentes fins: O primeiro é o melado, que contém uma coloração escura; O segundo é o açúcar refinado, que tem coloração branca. Ademais, *cane* enquanto verbo significa chibatar, ou seja, é também uma outra alusão ao período escravocrata. Sendo assim, com a palavra “*Cain*” (em inglês), Wheatley permite ao eu lírico de produzir alusões e imagens que intercalam raça, cristianismo e evidencia o processo histórico de Africanos na América colonial.

Por fim, através da análise do poema “*On being brought from Africa to America*”, tentei mostrar como Phillis Wheatley usa elementos da poesia como forma de resistência à escravização. A forma do poema, assim como sua carga semântica evidenciam que Wheatley faz uma crítica à escravização e à imposição do cristianismo aos africanos — e conseqüentemente, à invisibilização de suas identidades. Ademais, porque Wheatley foi uma mulher escravizada e estava escrevendo para um público leitor branco, ela utiliza dois tons no poema. Como argumentei anteriormente, essa foi uma forma de esconder as críticas feitas no poema para seu público leitor que, provavelmente, não iria aceitar tais críticas.

Referências

- MORRISON, Tony. *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SCHEICK, William J. *Authority and Female Authorship in Colonial America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.
- WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens*. New York: Harvest, 1983.
- WHEATLEY, Phillis. *Poems on various subjects, religious and moral*. Boston, 1773.

O CAMPO LITERÁRIO EM MOÇAMBIQUE E O CASO DA REVISTA *CHARRUA*

Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)

O campo literário em Moçambique no período pós-independência

A compreensão dos acontecimentos e dos processos culturais materializados na literatura produzida em Moçambique, no período pós-independência, permite-nos redesenhar as inclinações e os horizontes que motivaram os autores, suas conexões no campo intelectual assim como suas particularidades estéticas. Conforme Bourdieu (1996), compreendida como produção humana, a literatura é sempre um fato social produzido em meio a relações que mesclam instâncias artísticas e políticas. Tais observações permitem-nos analisar a formação da literatura na África de língua portuguesa, em Moçambique, especificamente, a partir da posição do campo literário e da sua evolução no tempo, além da análise da estrutura interna do próprio campo, ou seja, “a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (BOURDIEU, 1996, p. 243-244).

O funcionamento e as condições que se formulam na construção do campo literário permitem que os partícipes travem lutas

e disputas até alcançar a chamada legitimação dessa literatura, o que só será efetivado quando as posições e tomadas de posições dos agentes forem reconhecidas. Nas suas relações com a sociedade, a literatura produzida em Moçambique é moldada a partir de diversos fatores, indo do período de incipiência até o período da sua consolidação, conforme divisão de periodização proposta por Laranjeira (1995).

Munida de um olhar dialético que envolve texto e contexto, a produção dos novos autores moçambicanos revela-se a partir de uma diversidade de projetos estéticos. Os escritores dedicam-se a uma escrita lírica intimista e refletem sobre o seu fazer poético, sem abandonar a consciência crítica dos fatos e das suas posições no campo intelectual. Portanto, longe de “enunciar num solo institucional neutro e estável, o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEUAU, 2001, p. 27). Nesse contexto de procura, a revista *Charrua* (1984-1986), cujo nome nos remete ao sentido de “desbravar a terra, abrir o chão para lançar a semente”, foi uma tentativa de renovação da literatura moçambicana. Em um momento de fermentação literária, a revista, criada graças à iniciativa de jovens escritores com o apoio da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), torna-se testemunha da realidade vivida pelos intelectuais moçambicanos na década de 1980.

Descrrevendo a *Charrua*: modos, formas e conteúdo

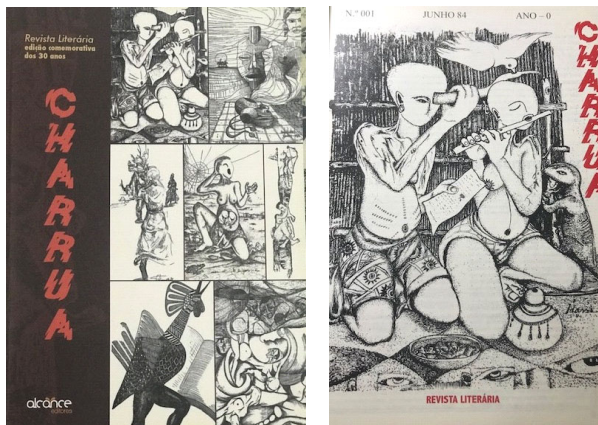
Em oito edições, publicadas entre junho de 1984 e dezembro de 1986, a *Charrua* deu nome e voz a um novo movimento literário, a “geração Charrua”, com a proposta de romper com a literatura política em favor de outros experimentos.

Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Eduardo White, Tomás Vieira Mário, Marcelo Panguana e António Pinto de Abreu são os primeiros a escrever textos que, mais tarde, iriam compor os números da revista. Na consolidação do projeto, une-se ao grupo o jornalista Elias Cossa, responsável pela maquetização da revista literária. Para a sequência dos trabalhos gráficos, o grupo recebe, inicialmente, a colaboração do jovem artista plástico Ídasse Tembe, seguida, mais tarde, pela adesão de outros artistas plásticos que acreditaram no projeto. Nesta análise, destacamos a função de cada parte constitutiva dos números publicados (editorias, temas, aspectos gráficos etc.), elegendos alguns elementos da sua composição.

Entendida como espaço para a afirmação da nova literatura moçambicana, a *Charrua* estabelece, nos seus oito números, seções que vão de *Nota de abertura* (a palavra dos editores, ou seja, o editorial) à seção intitulada *Reticências*, espaço para a reflexão crítica sobre as dificuldades para se fazer arte literária no país (até mesmo pela falta de papel), sobre a política, entre outros temas. Na ficha técnica são informados o valor da revista, 35,00 MT (a partir do quinto número, o valor aumentou para 45,00 MT) e os nomes dos coordenadores de redação, dos ilustradores e da

grande patrocinadora da *Charrua* – a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

Figura 1 – Capa da *Edição comemorativa dos 30 anos da Charrua* (2016) e capa do n. 1 da revista



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

No primeiro número (junho de 1984), cuja capa está reproduzida na Figura 1, há uma convocatória ao leitor para que se interesse pelos textos publicados na revista. Os editores explicam o motivo do nome *Charrua*, deixando claro que a semente foi lançada em outros tempos, mas que cabe a essa nova geração “revolver a terra”, “rasgá-la com força para que a semente germine melhor”.

A seção *Entrevista* é inaugurada com Rui Nogar, secretário geral da AEMO, falando sobre os novos autores que se revelam no campo literário e sobre a falta de crítica no país. Quanto à publicação de textos literários, desde o primeiro número ocorre a predominância do gênero poema; havia, no entanto, grande abertura para a prosa de ficção, o conto e a crônica. Comprovamos uma variedade temática, mas não uma indefinição estética. Os

extratos da vida cotidiana harmonizados com o lirismo existencial estão presentes nos textos, assim como está presente a crítica acerca da situação do povo moçambicano. Eram tempos de crise. Faltavam luz e água. Sobravam violência e atrocidades causadas pela guerra civil. Do poema de Armando Artur, publicado na revista, extraímos os seguintes versos:

Apesar das tragédias
exprimir-me-ei em poesia
depois das palavras
esmorecerem dentro de mim,
secarei as lágrimas
dos meus prantos
e construirei jardins
prodigiosos
nos ermos do meu ser.

(CHARRUA, [1984] 2016, n. 2, p. 29)

Convém mencionar que a *Charrua* abriu o espaço para a publicação de autores estrangeiros, tais como Fernando Pessoa, Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre, Dante Alighieri, Bertold Brecht e outros importantes nomes do cânone ocidental, ao lado de autores moçambicanos consagrados ou não. Contribuindo com essa miscelânea poética, na seção *Nova hora*, havia, desde o primeiro número, um espaço que abrigava a criação literária dos escritores moçambicanos “avassalados pelo silêncio”. Nas palavras dos editores dirigidas aos novos talentos:

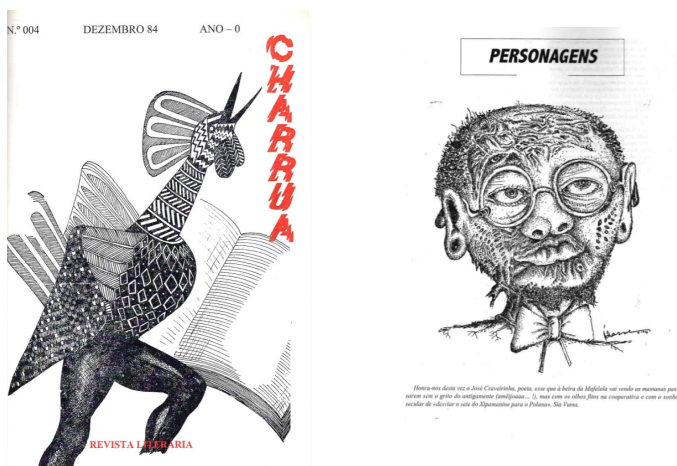
Não o iniba a idade, pouca ou avultada, o anime, isso sim, o desejo de contribuir para a verticalidade da cultura moçambicana, escrevendo as suas

experiências. Faça com que as suas gavetas rejeitem a ração indigesta de que insistentemente as procura alimentar, que ela é bem dirigível para cérebros famintos de literatura, literatura que sendo nossa é também patrimônio da humanidade (CHARRUA, [1984] 2016, n. 1, p. 13).

No segundo número (agosto de 1984), merece destaque a seção *Personagens*, dedicada ao estudo de importantes nomes das literaturas de língua portuguesa. Nessa edição, os editores Fernando Couto e Eduardo White são os responsáveis por analisar a poesia de Fernando Alegre, poeta angolano, e a de Vinícius de Moraes, respeitável poeta brasileiro. Além dos textos mencionados, registramos a publicação de “Morte inesperada”, primeiro conto de Ungulani Ba Ka Khosa.

No quarto número (dezembro de 1984), cuja capa é reproduzida na Figura 2, a seção *Escreviver* apresenta um artigo assinado por Gregório Marcelino Malôa. O texto, intitulado “‘Portagem’, de Orlando Mendes – Contributo para a análise das figuras femininas no romance”, resulta de um trabalho de graduação do autor, apresentado à disciplina *Literatura africana de língua portuguesa*, cursada na Faculdade de Educação, da Universidade Eduardo Mondlane. A publicação desse artigo constitui uma prova de que os editores não dispensam a leitura crítica do fazer literário, o que revela um esforço para instituir a formação de uma crítica marcadamente acadêmica, legitimadora de uma produção que buscou afirmar-se como promotora da nova literatura moçambicana.

Figura 2 – Capa da revista *Charrua* n. 4 e página de sua seção *Personagens*, ilustrada por Idasse Tembe



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

O ensaio “Craveirinha, o imbondeiro da Mafalala”, assinado por Eduardo White, é destaque na seção *Personagens*. As palavras de White fornecem subsídio para uma reflexão crítica acerca da produção de autores moçambicanos: “[...] Todas as formas em que se moldam os versos de Craveirinha testemunham a saborosa falta de pudor com a qual ele nos oferta as palavras” (CHARRUA, [1984] 2016, n. 4, p. 12). Além disso, revelam que os editores, como percebemos ao longo dos oito números da revista, possibilitaram a criação de espaços para que, explicitamente, elementos de ordem cultural, social e artística pudessem ter especial importância. A *Charrua* é, indubitavelmente, um espaço privilegiado para se promover a ruptura com o cânone combativo, sem negar, contudo, a sua importância para a formação do campo literário em Moçambique.

Um outro importante espaço da revista é o *Escolarte*, destinado à publicação de textos literários de alunos de escolas de Ensino Básico de Maputo. Essa seção, que esteve presente em todos os números da *Charrua*, voltava-se inteiramente para o “jovem estudante”, tendo sido, por essa razão, anunciada pelos editores como “tubo de escape para o jovem estudante que assaltado de sonhos e pesadelos, risca papéis e julga ficar aliviado” (CHARRUA, [1984] 2016, n. 1, p. 21). Destacamos a publicação do poema “Força de olhos”, de Cândido J. Mondlane, aluno da sétima classe da Escola Secundária da Matola. Esse autor continuaria a colaborar com a revista publicando seus poemas até o número 6.

Figura 3 – Capa da revista *Charrua* n. 5/6 e página da seção *Reticências*, assinada por Marcelo Panguana



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

No segundo ano da revista, os números 5/6 (abril/junho de 1985) trazem o ensaio “A longa e lenta bicha”, no qual seu autor, Tomás Vimaró, denuncia que as prateleiras de livrarias em Maputo estavam vazias. Ele ressalta o fato de que pouco se publicou no país e mais: “nos últimos 10 anos pouco, pouquíssimo e nada foi prosa” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 4). O registro confirma que o gênero poema era predominante entre os literatos até aquele momento; entretanto, os novos escritores da “Geração Charrua” estavam se reaproximando dos gêneros oriundos da tradição oral. Segundo Vimaró (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 5), tal percepção era possível porque, “a julgar pelo número de novelas incluídas nesta lista, tudo indica que a prosa começa a ganhar direito à palavra [...]”. Essa revelação do crítico advinha do fato de grande parte dos autores no país ter abandonado a mais comum forma de arte: a contação de histórias.

Na seção *Personagens* dessas mesmas edições, encontramos o artigo analítico “Tentativas de leituras de poemas de Rui Knopli”, assinado por Maria Amélia Russo (Figura 3), a primeira mulher a ter um texto publicado na *Charrua*. Esse pioneirismo da presença feminina também se observa na seção *Escolarte*, na qual se publica o trabalho artístico (uma ilustração) assinado por Amélia Gonçalves (Figura 3).

de espera para a publicação de suas obras. O escritor revela que quase toda a produção em espera é prosa, mas destaca a publicação dos livros *Amar sobre o Índico*, do poeta Eduardo White, e *A raiz e o canto*, de Juvenal Bucuane. Das produções em prosa, o crítico registra as seguintes obras: *Lhomulo*, de Filipe Mata; *Xitala-Mati*, novela do jovem escritor Aldino Muianga; *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Nhandzavéyó*, de Pedro Chissano. Por intermédio dos títulos e da leitura de partes dessas narrativas publicadas nos números da *Charrua*, observamos a incorporação de elementos da oralidade pela escrita, fato relacionado a uma estratégia discursiva pós-colonial. Segundo Mata (2003, p. 67), “[...] é uma das marcas das culturas pós-coloniais [...], resultado de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre matrizes civilizacionais diversas [...]”.

Na subseção “Nova hora”, cujo objetivo era revelar novas vozes, ressaltamos a presença do conto “O regresso do morto”, de Suleiman Cassamo. Sob esse título homônimo, o autor publicou, em 1989, uma coletânea de dez contos. Essa obra, premiada pela Associação dos Escritores e publicada originalmente em Moçambique, posteriormente também foi publicada em Portugal e, mais recentemente, no Brasil, além de ter sido traduzida para o francês. Os contos que a compõem são, de modo geral, marcados por um profundo amor pela terra: a terra vista como mãe, como símbolo de vida e guardiã dos ancestrais. A voz narrativa assume o compromisso de transmitir às gerações vindouras o passado da família, da comunidade ou da nação.

A edição que congrega os dois números da *Charrua* abriga também um número especial em comemoração ao primeiro aniversário da revista e aos 10 anos de independência de Moçambique.

No caderno destinado exclusivamente à comemoração de vida, chama-nos atenção o editorial escrito pelo professor Manuel Ferreira. Trata-se de extrato do artigo “Charrua não nasceu por acaso”, publicado no n. 137 do Jornal de Letras Artes e Ideias. Nesse texto, o professor faz menção às várias seções que compuseram os números da revista, destacando a acentuada importância, que neles foi dada, à reflexão sobre a escrita, à linguagem e à qualidade da ficção e da poesia publicadas nos números anteriores. Integrando o material que compõe a edição comemorativa, encontra-se o artigo de Ungulani Ba Ka Khosa, publicado no primeiro número da *Charrua*.

[...] Por vezes interrogo-me se esse vírus perdurará ou soçobrá... quero ser escritor. É um desejo. É um desafio. E se não for escritor? [...] É um medo que entra e que me perturba e que faz escrever com fúria, uma fúria balzaquiana, e assumindo a voz coletiva, a palavra incendiada do sonho derramado: Seria maravilhoso se crescêssemos num mundo humano com o texto a correr de mão em mão, respeitando a pluralidade que se está alteando em nós. É o sonho. Um sonho que não é utópico, pois a realidade e os princípios que se propugnam nesta gesta de construir um país maravilhoso retiram a utopia do sonho. Avancemos (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 29).

No decorrer da análise do sétimo número (agosto de 1985), despertou nosso interesse a “rectificação” do poema “Mulher”, do cabo-verdiano Corsino Fortes, extraído do livro *Árvore & tambor*, que somente seria publicado em 1986. O poema havia sido publicado no caderno especial (junho de 85), em decorrência do primeiro aniversário da *Charrua* (Figura 5). É digno de registro

que no caderno comemorativo consta o poema “Vem erguer um mundo novo”, de Angélica F. T. Munembe, primeira publicação de um texto literário escrito por mulher.

Figura 5 – Capa do Caderno Especial em comemoração ao 1º aniversário e página com primeiro poema de autoria feminina nas páginas da *Charrua*



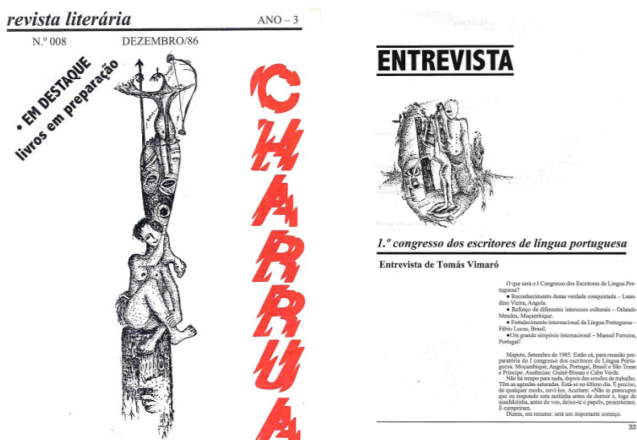
Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

Assim como ocorreu em outras edições, a seção *Personagens* desse número traz nomes de importantes personalidades da arte literária africana. Destas, destacamos Juvenal Bucuane, com o artigo “O debulhar de liras” em homenagem a poeta Noêmia de Sousa, e a professora Fátima Mendonça, com o ensaio “Literatura moçambicana dez anos depois”. A pesquisadora faz um balanço crítico da produção literária desenvolvida desde 1975 e conclui seu texto dissertando sobre a geração mais recente, “criadora da revista literária CHARRUA. [...] talvez o espaço mais significativo e representativo do que poderá ser a literatura Moçambicana nos próximos anos” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 7, p. 15-19).

Mais uma vez, ocorre a demonstração de que os idealizadores da revista fomentam a crítica literária sobre as suas próprias produções. Condicionam a criação artística a um campo de forças fazendo com que a primeira aceitação seja aquela realizada entre os componentes do campo. A obra literária terá de ser avaliada por alguém que tenha ultrapassado o campo literário e tenha sido reconhecido em outros campos – econômico, cultural, artístico, entre outros.

A publicação do oitavo número (dezembro de 1986) marca o terceiro ano da *Charrua* (Figura 4). Ressaltamos os anúncios sobre os livros em preparação, referentes ao 1º Congresso dos Escritores de Língua Portuguesa, realizado em setembro de 1985, em Maputo. Na *Nota de abertura*, justifica-se o atraso de dezesseis meses para a publicação desse número. O motivo apresentado foi a falta de papel, matéria-prima que, de acordo com Pedro Chissano, não existia em parte alguma para nada, “nem mesmo para o Boletim da República. Cá fora, eram perguntas de amigos a incomodar em casa esquina: então a Charrua? Morreu? Quando é que sai? E o encolher de ombros ia disfarçando a nossa tortura” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 8, p. 3). Na continuidade da justificativa, explica-se que a solução foi utilizar o papel destinado aos livros que aguardavam há um ano a publicação. A alternativa foi a do “crime-aliciamento”, efetivado com a cumplicidade da AEMO.

Figura 6 – Capa da *Charrua* n. 8 e página interna da seção que a encerra



Fonte: *Charrua: revista literária* (AEMO, 2016).

Relativamente à seção *Escrever* do número em questão, importa mencionar o artigo escrito por Isménia Sacramento acerca da publicação de *Testamento 1*, livro de poemas da moçambicana Clotilde Silva – “poetisa de mérito agora editada em livro” (CHARRUA, [1986] 2016, n. 8, p. 5). No texto crítico sobre a poesia de autoria feminina, registra-se a experiência da poeta em diálogo com os traços marcantes de uma lírica social erguida contra as diversas formas de opressão.

Na coluna *Personagens*, encontramos uma importante análise sobre a poética de Luandino Vieira. O artigo “Luandino Vieira: expressão máxima da literatura de Angola” é assinado por Nilson Luiz May. O fato é peculiar, pois o autor, médico brasileiro e, à época, presidente da Unimed, escrevera aos organizadores da *Charrua* manifestando a sua vontade em trocar material literário diverso. Após o contato, o estudioso enviou dois trabalhos, sendo o primeiro, sobre a literatura de Luandino, e o segundo, sobre Luís

Bernardo Honwana, cuja publicação, prevista para o nono número da revista, nunca se realizou devido ao fim do periódico literário.

No último número da *Charrua* está a entrevista realizada por Tomás Vimaró (Figura 6), durante o 1º Congresso dos Escritores de Língua Portuguesa, ocorrido em setembro de 1985, em Maputo. O evento reuniu escritores de Moçambique, Angola, Portugal, Brasil e São Tomé e Príncipe, estando ausentes os representantes de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Na ocasião, foram entrevistados Luandino Vieira, secretário da União dos Escritores Angolanos; Orlando Mendes, presidente do Conselho Fiscal da AEMO; Fábio Lucas, presidente licenciado da União Brasileiro de Escritores, e Manuel Ferreira, presidente da Associação Portuguesa de Escritores. Na última página dessa edição, na qual estão publicados o anúncio do Prémio Charrua e o seu regulamento, a revista traz seu último suspiro.

Considerações finais

A leitura crítica das edições da *Charrua* permite-nos ratificar a inegável importância da revista idealizada por jovens escritores moçambicanos. Ela foi a responsável por agregar textos literários (prosa e poesia), textos não verbais, além de ensaios, responsáveis por provocar a ruptura com a cânone literário combativo, ainda presente no país. Em suas páginas, frutificou uma produção que se apresentava bastante diversificada em estilos e linguagens, ao abordar temas que iam além dos aspectos regionais de Moçambique. Ressaltamos ainda outras contribuições culturais significativas da revista, tais como: a revitalização do imaginário popular local; o surgimento de uma poesia elaborada, de feição intimista e

existencial; a permanência de uma poética que dialogou com vozes consagradas da literatura universal, entre outras.

O projeto ideológico pensado e executado pela denominada “Geração Charrua” concretizou-se como projeto estético por promover textos inovadores, produções bem delineadas. A revista serviu ao seu propósito: dar voz a novos escritores, atualmente reconhecidos no campo literário. Nesse contexto, tendo como alicerce o pensamento de Bourdieu (1996), apresentamos a nossa primeira leitura do material, delineando a complexa rede de relações visíveis que uniu a produção das obras, sua publicação, os caminhos da sua circulação e a clara tentativa da sua consagração promovida por vozes autorizadas. Compreendemos que tudo isso se relaciona. Forças sociais condicionam as relações abstratas e, inclusive, as estruturais, que organizam o campo e moldam as produções culturais/literárias futuras. Todo esse aparato pensado, manipulador e manipulável, pode até não explicar o fenômeno artístico, mas nos ajudou a compreender a formação, as etapas e os demais aspectos da produção literária em Moçambique após a criação da revista *Charrua*.

Referências

AEMO – ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua* revista literária. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 1, jun. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua*

Revista Literária. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 2, ago. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 4, dez. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 5/6, abr./jun. 1985. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 7, ago. 1985. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 8, dez. 1986. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

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

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003. p. 43-72.

LIAME MÃE E FILHA EM AS MULHERES DE TIJUCO PAPO DE MARILENE FELINTO

Renzilda Ângela de Souza Ferreira de
Santa Rita (UFRN/PPgEL)¹

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)²

*“A dificuldade da filha de afastar-se da
mãe explicaria a expressão de uma ligação
profunda entre ambas e o resultante
ressentimento por essa relação exclusiva da
qual a filha não consegue se desentranhar.”*

MALVINE ZALCBERG

“Ontem eu me lembrei que mamãe nasceu em Tijucopapo.” (FELINTO, 1992, p. 12). É com esse vir a recordar que Rísia resolve voltar ao tempo e ao espaço primeiro de sua identidade cultural, numa viagem com duração de nove meses, para assim melhor se entender ao (re) conhecer suas raízes.

Ao procurar identificação com suas origens e reavivar memórias, nossa personagem supõe encontrar em seu passado a ressignificação para sua vida, após perder “o amor de um homem”



1 Doutoranda em Literatura Comparada pelo PPGEL/UFRN e professora da rede estadual de ensino do RN. E-mail: gelasrita@hotmail.com.. O presente artigo foi escrito durante a pesquisa de mestrado, sob orientação da Professora Tânia Lima (UFRN).

2 Professora do Departamento de Letras da UFRN. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br

(FELINTO, 1992, p. 59) ela se põe “num caminho de milhares de milhas chorando de morte e medo. [...] O amor de um homem, eu chorava como mulher [...]” (FELINTO, 1992, p. 59), ou seja, enquanto caminha, ela vive um misto de ponderação e determinação a fim de se entender como um ser social capaz de crescer, e, conseqüentemente fazer seu processo de amadurecimento.

Mas como se entender se a identidade cultural havia sido perdida ao se mudar para a “São Paulo é de um jeito que não é meu. E é tremendo de choro que suporto aceitar que São Paulo tem o seu jeito.” (FELINTO, 1992, p. 79)? A provável solução seria retornar à terra natal materna para eliminar ou ao menos diminuir a dor de não se reconhecer numa terra que se lhe mostra estranha e desacolhedora ao reencontrar seu elo perdido em Tijucopapo, terra do nascimento de sua mãe.

A relação entre Rísia e a mãe se mostra de maneira dicotômica e equivalente como amor/ressentimento da qual a narradora-personagem tira forças para buscar sua revolução interna: descobrir dentre as mulheres que moram em Tijucopapo, lugar onde sua mãe nasceu sua força de tornar-se mulher, dona de si, diferente de sua mãe, no reforço do desejo de se conhecer de acordo com o que veremos no próximo excerto

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. Era a Poti, e minha mãe era filha adotiva de Irmã Lurdes, a mãe de tia. Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário

de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (FELINTO, 1992, p. 34).

Ao se deparar com os determinantes sobre a vivência de ser mulher e o retorno a seus princípios que encontramos Rísia, uma mulher decidida a ser diferente de sua mãe mesmo sem a apagar de seu ser, a narradora-personagem carrega a mãe dentro de si e transforma esse sentimento em ação na comprovação de seu poder feminino para assim confirmar o poder que emana de seu âmago. Esse poder refere-se tanto ao ato e à autoridade de se sentir poderosa, quanto à potência de fazer parte da sociedade como um ser capaz de efetuar funções e de dispor de força e influência para realizar-se.

Em sua busca pelas raízes da mãe, que por consequência são suas também, Rísia remete-nos a algo bastante peculiar na relação mãe-filha, que faz refletir sobre a formação da identidade humana e presumimos os possíveis motivos de sua procura por uma resposta. Conforme afirma Zalcborg, “A demanda da criança à mãe, não é, portanto, só demanda de objeto e de amor, mas também demanda de uma resposta sobre seu ser.” (2003, p. 69). Presumimos, assim, que Rísia pensa em decifrar a mãe para decifrar-se a si mesma: “[...] sobre o que sei que sou e que é dela e que escutei no bucho dela e que está traçado na testa dela e no destino nosso, meu e dela.” (FELINTO, 1992, p. 12).

A partir daí, Rísia resolve fazer o percurso contrário ao de sua família, isto é, retorna de São Paulo a Pernambuco pela BR, como uma retirante em busca de suas origens. Ao ansiar por

uma resposta para tamanha submissão da mãe ao pai, passa a questionar esse comportamento, com o qual não se identifica. E é nesse ínterim, agora em busca da revolução, que Rísia percebe em si uma força, uma potência que lhe permite condições de realizar o que se propôs desde que se tornou adulta e independente – ainda que o corpo social a exclua por sua cor, gênero ou classe.

Contudo, mesmo Rísia responsabilizando a mãe por sua tristeza somatizada pelos vômitos, “Já vomitei várias vezes na vida sem que minha mãe tenha podido evitar.” (FELINTO, 1992, p. 14) e gagueiras, “Quando mamãe nos contou sobre papai e tia, eu fiquei gaga de novo.” (FELINTO, 1992, p. 40). Essa ligação que ela tenta ao mesmo tempo permanecer e se livrar acompanhado de um desalento por vezes paradoxal ao questionar

Por que você nasceu, mamãe? [...] Porque, se você não tivesse nascido, eu não precisaria sair da brincadeira, todo fim de tarde, aperreada com você. Eu não precisava apartar suas intrigas com papai. Nem me distrair comendo lombrigas para hoje vomitar até as tripas. (FELINTO, 1992, p. 33).

Nesse contexto, a ida da protagonista a Tijucopapo se torna, a cada milha, uma investigação por suas raízes. O retorno a Pernambuco se dá em meio a um renovamento que “se produz obedecendo a um modelo: a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha o papel de um mito cosmogônico.” (ELIADE, 1989, p. 44). Esse mito de origem simbolizado pelos nove meses, tal qual “num parto às avessas” (ALMEIDA, 2006 p. 11), une-se a uma simbologia da ruptura com essa mãe submissa e oprimida e a sua necessidade de empoderamento ao não

Ao passo que se sente necessária para proteger a mãe do pai e suprir as necessidades da mesma mãe que não a quer, seria como se dissesse de si para si que “meu ódio está salvo e minha culpabilidade matricida está apagada. Faço d’Ela uma imagem da Morte para impedir que eu me quebre em pedaços pelo ódio que tenho por mim quando me identifico com Ela” (KRISTEVA, 1989, p. 33) numa tentativa frustrante de salvaguardar interiormente o seu sentimento materno pela própria mãe. Essa mãe que “era uma coitada, dada, grávida, flácida, apática.” (FELINTO, 1992, p. 32) se mostra para a filha como a representação da busca por um modo de encontrar a identificação de sua identidade no seu passado que vem de sua genealogia. Pressupomos que para Rísia o retorno a Tijuco papo seria

uma solução para o enredamento originado na dominação que a sexualidade da mãe exerce sobre ela. Pela resolução desse envolvimento com a sexualidade da mãe, a filha estabelecerá a constituição de uma identificação feminina para ela própria. (ZALCBERG, 2003, p. 145)

Além disso, vemos as representações socioculturais na personagem na exposição da sua trajetória de (re)descoberta do poder feminino, motivadas pela necessidade de renovação que a narradora-personagem exige para a sua vida ao decidir sair em uma caminhada de retorno à procura de sua genealogia – pois, para ela, em Tijuco papo estaria a sua procedência desconhecida, que precisava ser desvelada.

Só assim Rísia poderia proporcionar-se uma nova visão sobre si mesma. Esse fato permite que se descubra detentora de um poder até então querido, porém adormecido. Por isso,

quando falamos em poder, referimo-nos tanto à potência quanto à possibilidade.

O poder de saber mais sobre a identidade cultural da mãe numa “Impotência absoluta e, contudo, secretamente, toda-poderosa.” (KRISTEVA, 1989, p. 74): “O resto, mistério, nem ela sabe. Só eu que sei.” (FELINTO, 1992, p. 13) e a necessidade de corroborar esse poder sem perder o vínculo identitário com seu passado biológico, cultural, social: “Vou ter que ver por que minha mãe nasceu lá em Tijucoapapo. E, caso haja uma guerra, a culpa é dela.” (FELINTO, 1992, p. 17).

Mereceu destaque essa descoberta do poder feminino de Rísia perante os desafios encontrados por ela estar num ambiente sociocultural e geopolítico em que não existia um referencial feminino poderoso. Provar a existência de sua mãe e combater a sua subserviência, relatada muitas vezes na narrativa, como algo inaceitável e que precisava ser combatido através da reconstrução do poder feminino em seus princípios que estavam em Tijucoapapo,

Bem, mas antes minha mãe nascera. E fora em Tijucoapapo. Era 1935 e nem imagino como poderia ser, como se podia ser, como se podia nascer. Como se podia ser em 1935? Acreditar num tempo que vem antes de mim? Mas é, minha mãe existe. (FELINTO, 1992, pp. 18-19).

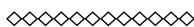
A “mulher indo sozinha pela estrada” (FELINTO, 1992, p. 99), procura em seu regresso a Tijucoapapo, ser agente que molda seus próprios espaços: geográfico, político, social e cultural, além

do reencontro (ou encontro ainda?) com sua identidade feminina expressa nas presença/ausência da figura da mãe⁴:

Mamãe desceu do ônibus eram dez e meia. Eu vi o vestido azul de passeio. Era também de linho. Ela vinha calma e vagarosa. Eu sequei as lágrimas envergonhada. Pois eu sabia, mamãe me olharia como não me olhou, me abraçaria como não me abraçou. É que mamãe decidira esperar um ônibus vazio. E viera calma e manzanha. E mal me olhara e não me abraçara. Eu sequei de vergonha. Mamãe nunca me abraçava. Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda. (FELINTO, 1992, p. 24).

No romance, percebemos o aparecimento dessa relação conturbada e amorosa entre Rísia e a mãe, em que fica claro a imagem do “fato de uma mulher procurar junto a outra mulher uma resposta para suas indagações sobre a sua própria sexualidade feminina (...)” (ZALCBERG, 2003, p. 24). Em uma passagem, Rísia se sente tão vinculada à mãe que não sabe se distinguir dela e nem a mãe da filha: “acontecía que mamãe pesava e me pesava. Mamãe grávida era meu suplício, a minha cruz, os meus nove meses.” (FELINTO, 1992, p. 20). Tal como uma pena de morte a mãe a punia com sua passividade perante a vida.

Os “[...] fragmentos do passado são importantes para configurar processos de reconstrução social.” (GINZBURG, 2012, p. 109), religar pontos soltos e recriar o elo que fora perdido para um novo processo de vida com dignidade e sem silenciamentos e/



4 O trecho retirado do livro é longo pois precisávamos expor o raciocínio da análise.

ou apagamentos, “Minha mãe nasceu. Tenho assim um começo.” (FELINTO, 1992, p. 54).

Saber que existe sim um passado que pode ser resgatado e continuado porque “Cortaram mal o cordão do umbigo que me ligava a minha mãe e de noite eu quase morro de hemorragia.” (FELINTO, 1992, p. 39), por mais estranho que possa soar, o sangue é uma ligação de vida incapaz de ser eliminada, deixada da memória.

Nem o tempo nem o espaço nem preconceito algum poderá jamais apagar as marcas de sangue que correm nas veias que ligam Rísia a mãe e as mulheres de Tijucoapapo. Dessarte, “Cada rastro, cada ruína, cada fragmento pode trazer em si um potencial de conhecimento do passado.” (GINZBURG, 2012, p. 115).

A narradora-personagem, a partir das recordações introduz reflexões a respeito do seu futuro que estão condensados em seu discurso. O conteúdo encontrado neles, de maneira geral, é questionador em relação ao papel de gênero. O feminino, por ser o gênero de sua mãe, e Rísia saber do local de seu nascimento como um lugar de mulheres de atitude, ela questiona a anulação da mãe e seus posicionamentos diante de determinados fatos.

Rísia, por conseguinte, apresenta, com uso de acontecimentos presentes, um novo olhar sobre determinados saberes maternos. Através disso, a tristeza, o ódio e os questionamentos da personagem em relação a sua condição feminina manifesta-nos. Tal característica, ao longo da narrativa, passa a ser mais frequente em meio aos diálogos de si para si, durante a caminhada pela BR, o que demonstra também uma barreira discursiva em relação ao tempo e ao espaço das gerações, que são diferentes. A recriação

discursiva, portanto, eleva a reflexão sobre as condições de pobreza na casa da personagem-narradora, como veremos a seguir

Então o céu é perto, mamãe.

“Pensa que o céu é perto?”, perguntava mamãe quando eu queria muito ter uma coisa que ela não poderia me dar. Quando eu desejei ardentemente ter uma meia com pompons no Natal. Eu esperei essa meia o ano inteiro. Dizendo a mamãe que queria uma meia com pompons e ela repetindo que o céu não era perto. Quando chegou Natal, Papai Noel não trouxe minha meia e mamãe gritou lá da cozinha, eu choramingando na sala com nenhuma meia de pompons nas mãos: “pensa que o céu é perto?” O céu. Ora, ora, mamãe. Você é louca. Então é o céu que você põe como limite? O céu... é claro que o céu ia ser longe diante da menina que eu era. Mas, olhe, o céu não existe e pronto. O céu é por onde andam os aviões da Varig me carregando. O céu só sabe ser azul irônico lá em cima enquanto eu aqui embaixo morro a minha dor de chuva cinza de não ter tido uma meia com pompons no Natal porque o céu era longe, limite inatingível. O céu, mamãe, eu toco nas nuvens pela janela do avião. (FELINTO, 1992, p. 96).

A identificação da vida de Rísia por/com a mãe aparece na narrativa como válvula propulsora de seu eterno retorno ao passado que seria o destino-solução de suas indagações e questionamentos sobre si mesma e caso ela não consiga as tão almejadas respostas a culpa será da mãe pois tudo começou com o nascimento da mãe: “Minha mãe nasceu e eu queria ver nisso a minha salvação. Mas não é...” (FELINTO, 1992, p. 14). Porém, como uma mãe que fora

abandonada pela própria mãe poderia ser a resposta para suas indagações sobre o passado se fora dada:

Minha vó era tão negra que se arrastava. Ela levava minha mãe, a que seria dada. Minha mãe veio num caçua. Minha mãe foi dada numa noite de luar. Minha vó não podia. Era o seu décimo e tanto filho. Não podia matar mais um daquela fome que era toda de farinha e carque e falta d'água. Minha mãe seria dada. Minha mãe era novinha como um filhote. (FELINTO, 1992, p. 19).

Ressignificar sua vida que tinha como exemplo e espelho a vida submissa de sua mãe. Nove meses percorridos de São Paulo a Pernambuco que significam o término de um ciclo e o início de outro para que se pudesse viver um período renovado, empoderado, distanciado daquela vida de buchos e culpas de sua mãe: “Mamãe não via nada. O bucho subia-lhe à altura dos olhos. E naquele bucho tinha de tudo. Tinha os filhos, nós, que ela tivera, tinha o marido dela, a mãe dela, a vida. A vida no bucho dela.” (FELINTO, 1992, p. 22). Isso caracteriza para Rísia como

A queda, o abismo percorrido ‘num tempo de nove meses’ representam o percurso existencial da narradora que resulta na morte de uma identidade que não lhe cabia, e paradoxalmente no seu re(nascer) que é o encontro consigo mesma. (VIEIRA, 2001, p. 95).

Sim, esse novo espaço de tempo advindo após nove meses de caminhada, traria para Rísia uma nova visão sobre si mesma e não ter mais a memória de uma mãe em que “Tudo [...] é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu.” (FELINTO, 1992, p. 34).

É necessário ponderar sobre o sentimento de Rísia no que concerne à origem da mãe pelo fato de ela ter sido dada pela avó numa noite de luar. Com isso, presumimos que para nossa personagem a mãe seria um *ninguém*, um *nada*; como se alguém sem mãe fosse alguém sem origem, sem significado, sem valor ou qualquer importância, visto que “Mãe é a coisa que mais toca.” (FELINTO, 1992, p. 15).

Todas aquelas gravidezes que roubariam de Rísia a sua mãe, faria com que ela entendesse de uma forma muito dura que “O corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve possuí-lo com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente.” (PERROT, 2005, p. 447). E desse modo tirasse dela um pouco do amor da mãe a cada nova gestação e isso trouxesse o desalento do abandono e a dúvida se o seu destino seria como o de sua mãe de fatalidade de pobreza nesse espaço que

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. (FELINTO, 1992, p. 34).

Ser o espelho refratário de uma vida sem origem era considerado para Rísia com um sentimento de compaixão, medo, tristeza e dúvida por alguém que ela sentia ser a continuação e esse sentir-se traria um desgosto ao constatar que a própria mãe, aquela que ela quer respostas

Por que devo saber que você foi dada e que você não tem mãe? Isso me faz ter uma pena enorme de você. E por que (por que você não calou a boca, mamãe?), por que eu devo saber que você foi traída dentro de casa por tia? [...] tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (FELINTO, 1992, pp. 33-34).

Rísia, mulher que se esforça por encontrar uma pista, um rastro qualquer que ela possa seguir para ter sua almejada identidade vê-se destinada a cumprir um fado, sendo assim se mantém vigilante “[...] a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado.” (GAGNEBIN, 2012, p. 34).

Rísia, para tentar retirar suas respostas e poder seguir a caminhada na descoberta de si mesma embora tenha um cenário pouco propício para isso, ela permanece firme no seu objetivo ao se lembrar do modelo de mulheres de Tijucoapapo, nascidas num lugar agreste, nascidas

no seio de um pântano. Num sertão de lama. Mulheres como minha mãe trazem a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. (FELINTO, 1992, p. 56).

Mulheres valentes, mesmo que traídas. Mulheres que não se deixam abater pelo sofrimento. Mulheres que sofrem, mas lutam com braveza por permanecer na peleja que é viver num mundo de desigualdades e preconceitos.

Analogicamente, é isto que acontece com Rísia: precisa contatar sua outra identidade. Ela precisa reencontrar-se com a sua cultura, sua origem, também, étnica [...]. Isso é necessário para estabelecer um diálogo que favoreça um projeto que ela acredita que se possa ainda ser. (SILVA, 200-, p. 145).

Ao fim dos nove meses, Rísia chega a Tijucopapo, enfim reencontra sua origem em lá em Tijucopapo. Entretanto, não havia para ela nada que substituísse o desejo de poder que ela queria que a mãe tivesse tal quais as mulheres do povoado onde nascera. A proteção, o cuidado precisaria ser da mãe. Quisera uma revolução em nome da mãe e ela não estar ali era desanimador.

Havia dez mulheres minhas mães. Dez rostos de mulheres minhas mães. Tinha dez mães. Nenhuma servia. [...] Nenhuma mãe serviria mais. E havia dez rostos de mulheres minhas mães. [...] Em volta de minha cama dez rostos de mulheres minhas mães que não serviam. Nem dez abraços. Eu estava seminua e molhada, num abandono tão lamentável que só os braços de mamãe para proteger. (FELINTO, 1992, pp. 127-128).

Entretanto, não havia para ela nada que substituísse o desejo de poder que ela queria que a mãe tivesse tal quais as mulheres do povoado onde nascera. A proteção, o cuidado precisaria ser da mãe e ela quisera uma revolução em nome da mãe, pois estar ali era desanimador. Por conseguinte, “[...] não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, ao contrário, é a ruptura.”

(GINZBURG, 2012, p. 111), presumimos que Rísia ao interromper um ciclo de submissão e subserviência da mãe para com a vida que lhe foi imposta, ela consegue exprimir o sentido da caminhada e impor um novo período em sua própria vida.

Referências

ALMEIDA, Lélia. *A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de As Mulheres de Tijucopapo de Marilene Felinto*. Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/html>. Acesso em 30 out 2015.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

FELINTO, Marilene. *As Mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. RJ: Rocco, 1989.

PERROT, Michelet. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

SILVA, Alexsandra Maria Ferreira da. (Re)construção étnica n'As mulheres de Tijucopapo. In: STEVENS, Cristina Maria T. *A mulher escrita: a escrita-mulher?* Disponível em: https://www.academia.edu/11929800/obra_A_MULHER_ESCRITA_A_ESCRITA-MULHER_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Por_Cristina_Maria_T._Stevens. Acesso 02 out 2016. p. 135-146.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. São Paulo: Elsevier, 2003. 4. reimp.

AS LITERATURAS AFRICANAS NO CURSO DE LETRAS DO INSTITUTO UFC/VIRTUAL

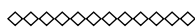
Prof. Dr. Roberto Pontes (Universidade Federal do Ceará)¹

Preliminarmente

O ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, nos cursos de Letras das Universidades brasileiras, foi considerado uma ação prioritária por parte dos docentes universitários reunidos no Iº Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizado de 1º a 4 de outubro de 1991 em Niterói, que discutiu o tema “Repensando a Africanidade” em conferência, sessões plenárias e mesas-redondas. Antes deste evento histórico, houve encontros e seminários preliminares de caráter regional, que estimularam a realização do referido Iº Encontro.

Quase todos os participantes dos eventos preliminares compareceram ao Iº Encontro e por isso podemos considerá-los, em conjunto, o núcleo fundador e introdutor do estudo de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, no Brasil.

É a seguinte a lista dos docentes universitários brasileiros, segundo a ordem em que aparecem no Sumário dos *ANAIS* do



¹ Líder do Grupo de Pesquisa: “Estudos de Residualidade Literária e Cultural”.
rpontes@ufc.br

Iº Encontro (Niterói, 1991, pp. 13-15): Salim Miguel (UFSC), Benjamim Abdala Junior (USP), Benilde Justo Caniato (USP), Rubens Pereira dos Santos (USP), Gersey Georgette Bergo Yahn (USP), Roberto Pontes (UFC), Elizabeth Hazin (UFBA), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ), Rita de Cássia Natal Chaves (USP), Carlos Alberto Iannone (UNESP – Araraquara), Elisalva de F. Madruga Dantas (UFPB), Maria Luiza de Carvalho Armando (UFRGS), Virgínia Maria Gonçalves (UEL), Tania Macêdo (UESP), Carlos Serrano (CEA-USP), João Ferreira (UNB), Lúcia Castelo Branco (UFMG), Carmen Lúcia Zanbon Firmino (UNESP – São José do Rio Preto), Marilu Mendes Ramos (USP), Heloisa Toller Gomes (UERJ), Edson Rosa da Silva (UFRJ), Simone Caputo Gomes (UFF), Mário César Lugarinho (UFF), Leda Maria Martins (UFOP), Nancy Campi de Castro (UFJF), Luiza Lobo (UFRJ) e Claudia Neiva de Matos (UFF).

Também participaram do Iº Encontro o professor Michel Laban (Universidade de Paris-III, Sorbonne Nouvelle), o professor Lourenço do Rosário (Universidade Nova de Lisboa), a professora Inocência Mata (Universidade Nova de Lisboa), os escritores angolanos Manuel Rui, Rui Duarte de Carvalho, Luis Kandjimbo e o sambista e pesquisador brasileiro Nei Lopes.

Não foi fácil conquistar o *status* de disciplina acadêmica para as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs no Brasil.

Como é possível notar, no núcleo pioneiro desses estudos entre nós, do Nordeste são apenas três docentes: eu (do Ceará), Elizabeth Hazin (da Bahia) e Elisalva Madruga (da Paraíba), cabendo-me referir as aporias encontradas na luta de implantação

da disciplina no currículo do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará-UFC.

A primeira oposição surgiu dentro do Departamento de Literatura daquele Curso, que via a disciplina como desnecessária, tanto quanto o estudo da Literatura Popular e do Cordel. Os argumentos giravam em torno do caráter “marginal” de certos estudos, que não deveriam fazer parte de um currículo de letras, por exemplo, os dedicados às HQ.

Depois, passou-se a argumentar que não havia bibliografia disponível na Biblioteca do Centro de Humanidades quando uma simples verificação nas prateleiras atestava haver um mínimo necessário de livros pertinentes ao assunto, incorporados que foram ao acervo daquela Biblioteca, provindos de outra, a da Casa de Cultura Portuguesa. Entre os volumes havia os de poesia, romance, conto, história e os relativos à cultura africana. Mas os argumentos contrários persistiam a cada reunião departamental.

Foi explicado ao Departamento que o professor proponente da criação da disciplina dispunha de uma boa coleção de títulos de autores africanos de Língua Portuguesa e colocaria à disposição dos alunos os livros de sua biblioteca para desenvolver os estudos na área. O colegiado continuou irredutível e vieram então os argumentos calcados numa suposta falta de interesse do alunado pelo assunto.

Notório era o preconceito que imperava e impedia a abertura de uma nova área de conhecimento no Curso de Letras. Entretanto, a insistência na defesa da proposta foi tanta, que terminou sendo aprovada a disciplina para oferta de optativas.

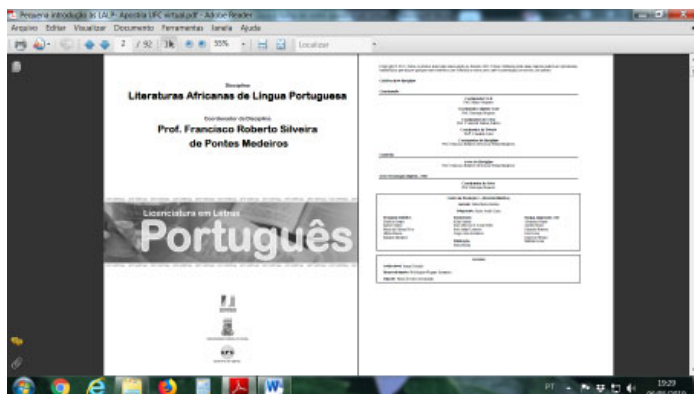
E na vez primeira em que foi oferecida no elenco das optativas, o alunado lotou duas turmas, que foram ministradas pelo

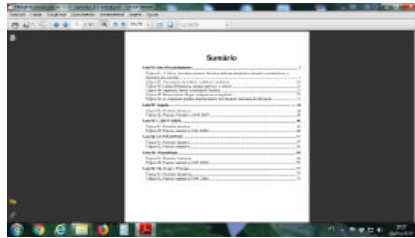
docente proponente mesmo extrapolando sua carga horária da Unidade Curricular de Literatura Portuguesa.

Com o advento da Lei 10.639, estando em curso uma reforma curricular no Curso de Letras da UFC, foi eliminada uma disciplina obrigatória de Literatura Portuguesa de conteúdo repetido, para o Curso de Secretariado, e assim, conseguimos implantar a disciplina como obrigatória em definitivo. O preconceito foi vencido pela força da imposição legal.

Em 2010 tive a oportunidade de elaborar, na qualidade de professor coordenador de disciplina, o livro-texto para os Cursos de Letras Semi-Presenciais do Instituto UFC/Virtual, sendo este material didático/ instrucional usado até hoje. No referido livro, propus uma forma de fixar as etapas de formação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, bem diversa daquelas que pioneiramente propuseram os professores Manoel Ferreira e Pires Laranjeira. É sobre este fato que se dará nossa participação, considerando ser ele um momento interessante do ensino das LALPs no Nordeste brasileiro.

Capa, Folha de rosto e Sumário do livro-texto para os Cursos de Letras Semi-Presenciais do Instituto UFC/Virtual





Literatura colonial

Sabemos todos como se deu a expansão geográfica do Ocidente entre os séculos XV e XVI, tendo por agentes históricos, em primeiro lugar, portugueses, espanhóis, italianos, franceses e ingleses que, navegando os mares, chegaram a regiões ainda não conhecidas dos europeus naqueles séculos considerados como os das grandes navegações. Por trás da montagem de sólidas frotas estava a associação de grandes capitalistas investindo maciças somas de dinheiro com o óbvio propósito de obterem lucros quando do retorno das expedições. Os valores empregados subsidiavam as despesas com as armadas e os investidores eram remunerados pelos juros dos empréstimos. Assim, os portugueses chegaram à África e nela tomaram posse de territórios, do mesmo modo que fizeram na Ásia, na Oceania e na América. Desse modo, constituíram um império colonial alimentador da economia portuguesa durante mais de quinhentos anos, cujo termo final foi a Revolução dos Cravos no Portugal de 1974.

Consoante Pires Laranjeira:

O conceito de literatura colonial é diferente do indicado pela mesma expressão no Brasil. Em África, significa a literatura escrita e publicada, na maioria

esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual. (LARANJEIRA, 1995, p.26).

Esse conceito expendido pelo professor da Universidade Nova de Lisboa deve ser amplificado. Não se pode deixar de considerar literatura colonial aquela escrita por africanos que exprimem recusa da africanidade, adotando a postura de súdito do rei de Portugal, nem também a realizada por prepostos dos ditadores surgidos nesse país ibérico no século XX. Igualmente não se deve considerar-se de literatura colonial os textos escritos por navegadores, religiosos, militares e aventureiros para informar ao rei de Portugal acerca da natureza e das riquezas africanas com o fim de efetivar um domínio colonial absoluto. As literaturas africanas e também as orientais são milenares, bastando referir, para convencimento, casos como os da literatura egípcia (poemas grafados nas paredes das pirâmides) e da arábica (*Mil e uma noites*).

Durante o período de dominação lusitana sobre os cinco países de Língua Portuguesa da África, sendo muito precárias a instrução e a imprensa e, mais ainda as atividades editoriais, a população negra das colônias lia um quase nada de livros didáticos, jornais, e pouquíssima literatura de invenção (poesia, conto, romance, teatro); menos ainda textos de teor argumentativo (filosofia, crítica e ensaio).

A instrução, o jornal e os livros chegavam, quando muito, às mãos dos nativos *assimilados*, isto é, dos que sentiam, pensavam e agiam conforme os padrões culturais de outrem, isto é, do colonizador, cultura que não a sua. Os *assimilados* quase sempre introjetam a imagem do dominador e passam mesmo a auxiliar a dominação posta em prática pelo colonizador, havendo inúmeros exemplos do ora afirmado nas literaturas de que nos ocupamos no momento. Os *assimilados* tinham acesso à escolarização e a leituras mínimas, mas para facilitar a introjeção da imagem antes referida e reforçar sua condição de *assimilados*, eram submetidos a uma educação europeia e à leitura de textos do cânone europeu, no caso, de autores portugueses consagrados. Por isso, nos diz Pires Laranjeira:

Menos se poderia pensar, nesse contexto de tamanha escassez cultural e de clara preponderância europeia, na existência de um hipotético público formado num gosto africano, que efetivamente pudesse ter acesso a textos africanos (e de todas as estéticas, línguas e povos), os pudesse ler, deles recebesse qualquer estímulo cultural e vivencial ou sobre eles pudesse ter uma opinião informada e informativa, que, portanto, produzisse efeitos noutros potenciais leitores ou modificasse hábitos em leitores eventuais. Por isso, a crítica literária era inexistente enquanto atividade regular e, de algum modo, reguladora das indicações de aquisição/opção, da recepção de textos literários, da hermenêutica literária, conquanto episódica e avulsa. (LARANJEIRA, 1995, p.26).

Os quarenta anos iniciais do século XX nos cinco países aludidos quase repetiram os séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX no atinente à parca circulação de obras, à fragilidade da *instituição*

literária, ao caráter europeizante dos poucos livros publicados e de alguma forma relacionados à África. Não havia uma literatura afirmativa dos valores africanos de Língua Portuguesa, muito embora literatura de qualidade já pudesse ser encontrada em outros países daquele continente como Nigéria, Quênia, Gana ou o Egito. Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe a arte da palavra, diz Laranjeira: “era um mero epifenômeno da validação colonial. Quer isto dizer que vigorava a *literatura colonial*, nas quatro primeiras décadas do século XX, incentivada a sua produção com prêmios e o reconhecimento das entidades oficiais.” (LARANJEIRA, 1995, p.26)

A literatura de então era a que os críticos, historiadores, ensaístas e escritores da Pós-Independência designaram como a da “cor local”, da “literatura portuguesa da África”, do “exotismo” ou a do “tarzanismo”. Quadro como o aqui delineado nos expõe a fragilidade da *instituição literária* nos países ora estudados, até metade do século XX. Laranjeira aponta alguns percalços na produção literária dos cinco países sumariados num estatuto de “textos débeis”, correspondentes ao “pensiero debole” possível, em razão de obras fragmentárias, esparsas, censuradas e pouco expressivas (LARANJEIRA, 1995, p.27). Salienta ainda o autor português que mesmo “os textos mais africanizantes perdiam-se, assim se perdendo também o seu significado de revolta e acusação.” (LARANJEIRA, 1995, p.27). Por outro lado, eram impingidos nas escolas das colônias portuguesas apenas nomes canônicos da literatura lusitana: Camões, Camilo, Tomás Ribeiro, Castilho, entre outros, para incutir nos *assimilados* principalmente o sentimento da portugalidade. Para os portugueses radicados nas colônias a espécie de leitura que lhes era facultada servia para devolver-lhes

e ressaltar-lhes a imagem que de si mesmos já tinham, e o papel que desempenhavam: o de colonizadores, desbravadores de terras inóspitas e civilizadores de gentes incultas. Nessa perspectiva, os portugueses e os *assimilados* passavam a sentir-se seres de condição superior no trato com inferiores.

Literatura africana insubmissa durante o colonialismo

Durante o período de dominação colonialista, não houve na África apenas manifestações literárias como as referidas no item anterior. Muitos líderes africanos jovens, que estudaram na Europa em busca de qualificação universitária, se articularam em torno de organizações com o objetivo de discutir e reagir à submissão africana imposta pelos países europeus. Os estudantes à procura de qualificação nos mais variados ramos do saber humano também tinham interesse na literatura e na atuação intelectual. Traziam consigo um cometimento comum: lutar contra a presença indevida dos países estrangeiros no solo da Mãe África. Assim, surgiram várias organizações, revistas, movimentos e partidos políticos que procuraram unificar e dotar de eficácia a ação dos intelectuais africanos, quase sempre também militantes políticos na clandestinidade.

Como seria de esperar, o posicionamento contrário ao colonialismo daria uma floração literária *insubmissa* antípoda daquela produzida durante o período de dominação. Na literatura *insubmissa* que fez frente ao poder europeu impositivo e contrário aos interesses africanos, destacam-se nomes como os de León Damas, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, trio de especial

relevância na luta de todos os africanos por sua independência política no século XX, inclusive dos povos de Língua Portuguesa na África.

Neste último caso, importantíssimo foi o papel dos intelectuais e líderes recebidos tanto na Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, quanto na de Coimbra. Estas duas instituições de apoio aos discentes oriundos das colônias africanas tinham por finalidade proporcionar meios aos ali abrigados para sequenciar os estudos secundários até a obtenção de títulos universitários. O objetivo do governo português era preparar quadros auxiliares de manutenção do domínio colonial nos países de origem dos graduados pela Metrópole. No entanto, a fermentação política, a indignação dos estudantes ante os atos truculentos praticados contra os irmãos de África, a insatisfação com a sangria dos recursos naturais do continente e a escravidão dissimulada por trás do eufemismo “contratado”, redundou numa mobilização de forças intelectuais, políticas e militares, de modo que a Casa dos Estudantes do Império se tornou um centro aglutinador das forças de libertação dos cinco países mantidos à força pelo governo de Portugal.

Entre os que se encontraram como residentes daquelas casas, entre 1945-1950, estiveram Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Eduardo Mondlane, Vasco Cabral, Francisco José Tenreiro, Mário Pinto de Andrade, Telmo Crato Monteiro, Orlando da Costa, Orlando de Albuquerque, Vítor Evaristo, Antero Abreu, Lúcio Lara, Veiga Pereira, Ivo Lóio, Costa Campos, João Dias, Roxo Leão, Virgílio Moreira e Fernando Moreira.

Em 1953 dois jovens africanos, Francisco [José] Tenreiro (são-tomense) e Mário [Pinto] de Andrade (angolano), acompanhados, pelo menos, do pintor

Antonio Domingues (português filho de pai de S. Tomé), lançavam em Lisboa um caderno tablóide de 18 páginas, intitulado Poesia negra de expressão portuguesa. Abria com uma introdução de Tenreiro, fechava com “Nota final” de M. de Andrade, e a capa, como se pode ver pela reprodução fac-similada, tinha um desenho de Antonio Domingues, que hoje assina Antonio Pimentel Domingues. Os poemas eram ao todo nove. Um em espanhol, do cubano Nicolas Guillén; os restantes em Língua Portuguesa: “Lá no Água Grande” de Alda do Espírito Santo (S. Tomé e Príncipe); “Aspiração” e “Criar” de Agostinho Neto; “Monangamba” de Antonio Jacinto, ambos de Angola; “Coração em África” de Francisco José Tenreiro (S. Tomé e Príncipe); “Magaíça” de Noêmia de Sousa (Moçambique); “Mama Negra” de Viriato da Cruz (Angola).” Estavam pois, representados, três dos cinco países africanos sob o império fascista português. (FERREIRA, 1982, p.13)

Na “Nota Final” dessa histórica publicação, são as seguintes as palavras liminares de Tenreiro:

A organização de um Caderno de Poesia Negra de expressão portuguesa apresentou algumas dificuldades. Embora fosse possível encontrar um número considerável de poetas que, para motivos dos seus poemas, tomaram aspectos ou ambientes negros, poucos eram realmente os que para além do exótico ou turístico mergulharam as suas mãos no substratum dramático da vida das comunidades negras. Sem dúvida que a maioria é a dos “assimilados” da arte poética: os pequenos Camões de pele preta, os ínfimos Anteros idem, os poetas safados de que todas as poesias estão envenenadas. Poucos, pois, os

que exprimem, neste caso, a negritude (TENREIRO, 1982, p.81).

Do trecho transcrito podemos inferir muito claramente: 1º) A recusa do exótico ou do turístico como definidores da identidade africana; 2º) A opção pelo drama humano (social, político, econômico, cultural) como matéria da Literatura; 3º) A condenação da arte poética dos *assimilados*, em razão do envenenamento ideológico nela contido; 4º) A adesão à negritude com seu peso integral de pertencimento.

Ao tempo do lançamento de *Poesia Negra de expressão portuguesa* já havia frutificado o debate em torno das questões políticas cruciais nas colônias. Daí a clara alternativa traçada por Tenreiro nos quatro pontos básicos ressaltados.

O surgimento da *literatura insubmissa* se dá em meio a um processo histórico e político sem o qual é impossível desabrochar a *consciência crítica*, como já tivemos oportunidade de frisar num livro de ensaios dedicado ao assunto e onde se pode ler:

Consciente de que a opção é inevitável e sabedor de que as conseqüências daí decorrentes são graves e difíceis de enfrentar, o poeta insubmisso recusa as soluções do misticismo, do onirismo surrealista, da violência fascista marinettiana, do pragmatismo imediatista. Adere ao partido político de sua eleição, onde encontra acolhimento, lugar, convivência e solidariedade. Partido que vai funcionar como apoio e reforço de suas convicções, dando vigor ao compromisso humano ecoante em seus versos. Para o poeta insubmisso é de suma importância saber-se ligado a uma fração humana organizada, que visa a intervir na realidade social com o fito de erradicar a miséria e a dominação de um homem sobre outro, uma classe

contra outra, uma nação em detrimento de outra. Ao admitir opção partidária concreta, o poeta infunde em sua poesia insubmissa dose adequada de coragem e solidariedade; seu canto se retempera na vibração de qualquer acontecimento que seja necessário iluminar pelas palavras. (PONTES, 1999, p.37).

Ora, se houve uma literatura de *assimilados* durante o período colonial, paralelamente foi produzida outra, bem diversa, a dos intelectuais militantes, os quais não hesitaram em formar no quadro dos históricos MPLA, PAIGC e FRELIMO.

Obviamente a poesia, o conto e o romance saídos da experiência de militantes da negritude, de feição marcadamente anticolonialista, com participação na luta armada, só poderiam ser muito diversos da literatura elaborada pelos autores da chamada literatura colonial.

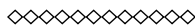
Literatura pós-Independência

A expressão *literatura pós-Independência* diz respeito a todas as manifestações literárias publicadas nas ex-colônias portuguesas após 1973-1975, pois a Guiné-Bissau tornou-se independente em 24 de setembro de 1973 por ato unilateral e decisão da Assembléia Nacional Popular; Moçambique a 25 de junho de 1975, Cabo Verde a 4 de julho, São Tomé e Príncipe a 12 do mesmo mês, e Angola a 11 de novembro do antes citado ano. Esta expressão é puramente fática e exclui qualquer espécie de disputa teórica não coadunável com o registro histórico das vitórias políticas. No presente trabalho quer ela significar que, expulsos os portugueses desses países, a produção literária: 1º) Continuou a vertente literária

com base na *oratura*², enquanto o caráter *insubmisso*³ da escrita se manteve, sobretudo com os escritores que tomaram parte no processo revolucionário independentista; 2º) Passou a haver uma vertente de literatura produzida por ex-militantes desencantados com os rumos políticos das revoluções e por africanos perplexos com a dura realidade pós-Independência; 3º) Passou a existir uma vertente de literatura calcada na praticada por outros povos do mundo, na europeia inclusive, com a adoção de paradigmas poéticos e narrativos de pouca ou nenhuma adequação nem valia à cultura africana, sob o visível fascínio do olhar dirigido para fora⁴; 4º) Passou a haver uma vertente de literatura cujos escritores se negam a prosseguir explorando temas históricos e políticos, com notória opção pela escrita do descompromisso.

Períodos literários

Duas são as posições taxionômicas fundamentais empregadas na periodização da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALP. A primeira é de Manuel Ferreira, português, mas cabo-verdiano por afinidade cultural e conjugal,



2 O conceito de oratura (BROOKSHAW, 1990), que vem substituir a inadequada expressão “literatura oral”, de proveniência francesa, que até mesmo Câmara Cascudo e Arthur Ramos empregaram largamente. Essa impropriedade ocorre, tendo em vista que a palavra literatura, etimologicamente, significa conjunto de escritos, enquanto oratura diz respeito ao conjunto de palavras faladas. Portanto, entenda-se por literatura a produção artística dos povos através da grafia e, por oratura, o conjunto das manifestações orais que estes produzem. (MARTINS, Elizabeth Dias ; PONTES, Roberto. 2010, p. 243-252.

3 Na “Introdução” ao meu livro Poesia insubmissa afrobrasilusa escrevi: “Propomos, neste trabalho, a caracterizar uma espécie de poesia pouco estudada pelos teóricos e críticos literários a qual denominamos poesia insubmissa, porque se trata daquela que encerra em seus versos uma voz insurreta.” (PONTES, 1999).

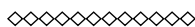
4 Para o “Nouveau Roman” e o poema concreto, com anacronismo, por exemplo.

pois foi casado com a escritora Orlanda Amarilis, nascida no rochoso arquipélago hesperitano. No livro em que sistematizou os estudos das literaturas referidas, Manuel Ferreira estabeleceu o problema do seguinte modo:

Respondo, por isso, a questão com certa objetividade, [pois] pode-se afirmar que as literaturas africanas chamam a si mais de um século de existência. Este longo período de mais de um século de atividade literária está, porém, contido em duas grandes linhas: a literatura colonial e as literaturas africanas de expressão portuguesa. É fundamental reter esta divisão, como princípio e corte epistemológico essencial. São, na verdade, duas literaturas distintas. A primeira, a literatura colonial, pelo fato de vincular ao enunciado do universo narrativo ou poético essencialmente o homem europeu, numa perspectiva eurocêntrica. No texto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente, o que, quando acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua marginalização ou coisificação. (FERREIRA, 1987, p.11).

Esse autor, pioneiro da disciplina, após sugerir a divisão dada, organizou o volume que escreveu sobre o assunto dispondo-o em duas partes dedicadas respectivamente ao “Século XIX: SENTIMENTO NACIONAL” e ao “século XX: CONSCIÊNCIA NACIONAL”⁵.

A periodização sugerida por Manuel Ferreira possibilitou uma compreensão inicial do seu (e também nosso) objeto de



5 E foi esta divisão que orientou o primeiro programa elaborado para a disciplina optativa do Curso de Letras da UFC, sob o código AG056A, com 2h/a, em 2003.

estudo, mas, se da ocupação portuguesa da África durante as navegações ao fim do século XIX houve uma *literatura colonial* naquele continente, também existiu outra manifestação literária que pode e deve ser denominada *literatura insubmissa durante o período colonial*, a qual não pode ser esquecida por conformar clara ruptura com aquela, muito bem caracterizada como *colonial*. Por outro lado, o sintagma sob o qual Ferreira abriga as manifestações literárias africanas do século XX, privilegia o que chama de *expressão portuguesa*, quando sabemos haver nos textos por ele indicados uma expressa *africanidade* de matiz específico, a saber, a *angolanidade*, a *cabo-verdianidade*, a *guineensidade*, a *moçambicanidade* e a *sãotomense-princidade*. Como é consabido, os africanos não expressam em suas criações uma *expressão portuguesa*, sendo esta designação inapropriada para qualificar a produção literária dos naturais da África que a recusam terminantemente. Estamos, neste tópico, tratando da periodização literária de África e as obras ali surgidas passam a ser estudadas por Ferreira nessa perspectiva. Entretanto, a classificação inicial agora comentada tem enorme valia para as reflexões feitas nas páginas deixadas por Manuel Ferreira.

Uma segunda classificação nos é dada pelo também professor português Pires Laranjeira em 1995, nos seguintes termos:

Está hoje assente, finda a fase mais conflituosa (1945-1992) do período heurístico (1849-1992) das literaturas africanas de língua portuguesa, que a literatura angolana tem uma existência relativamente sistemática (com grandes lacunas) há menos de século e meio. Todavia, podemos considerar uma periodização mais extensa, como modo de introdução ao problema das origens. (LARANJEIRA, op. cit. p.36).

Após isso, Laranjeira divide a literatura angolana em sete períodos: 1º) O das origens até 1848, o qual chama de Incipiência; 2º) O que vai da publicação dos poemas de *Esportaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849, até 1902, período por ele designado Primórdios; 3º) O que abrange a primeira metade do século XX (1903-1947), para ele, de Prelúdio ao que viria a ser na segunda metade do século XX o nacionalismo inequívoco e intenso; 4º) O ocorrido entre 1948 e 1960, que Laranjeira considera fulcral na Formação da literatura, enquanto componente imprescindível da consciência africana nacional; 5º) O situado entre 1961 e 1971, período por ele relacionado com o incremento da atividade editorial ligada ao Nacionalismo; 6º) O compreendido de 1972 a 1980, vislumbrado como o da Independência, repartido por dois curtos períodos, de 1972-74 e de 1975-80, relativos, respectivamente, a uma mudança estética; 7º) Aquele que vai de 1981 a 1993, no seu entendimento, de Renovação, a começar com a formação em 1981 da Brigada Jovem de Literatura (Op. cit., pp. 36-43).

Portanto, os períodos da literatura angolana, segundo Laranjeira, são os da Incipiência, o dos Primórdios, o de Prelúdio do nacionalismo, o de Formação da consciência africana, o de Incremento da atividade editorial e do nacionalismo, o da Independência e mudança estética, e o de Renovação.

A classificação proposta por Pires Laranjeira, com sete períodos, amplia a de Manuel Ferreira que tinha apenas dois. Contudo, se esta nos parece extremamente simplificada, a de Laranjeira, pensamos, classifica em demasia, pois um período não pode abranger apenas oito anos, como indicado no 6º período de sua classificação, o qual é subdividido em subperíodos de dois

anos e de cinco, respectivamente. Além disso, fica mantido no título do volume, por imposição da Universidade Aberta de Lisboa, o inconveniente sintagma “*de expressão portuguesa*”, já obstado justificadamente em linhas anteriores, mas que persistiu sendo tanto o título da disciplina ministrada naquela Universidade quanto o do livro preparado por Laranjeira para a mesma instituição onde então ensinava.

Do exposto, outra periodização pode e urge ser adotada, a dividir o estudo em geral das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (designação apropriada que evita a inconveniente marca eurocêntrica “*de expressão portuguesa*”) em quatro momentos bem distintos como ora propomos: 1º) *Literatura colonial*, do século XVI a 1973-75, datas entre as quais ocorreram as Independências nacionais; 2º) *Literatura insubmissa dentro do período colonial*, de extrema relevância, por contrapor-se àquela da dominação colonial; 3º) *Literatura pós-Independência*, de 1975 a 2000, porque este é o marco final da submissão africana aos portugueses no século XX e o de autonomia política total das ex-colônias; 4º) *Literatura contemporânea*: balanço sempre referente a dez ou vinte anos retroativos (talvez até um pouco mais) ao momento em que estamos como investigadores, sendo então imprescindível fazer-se a triagem do havido durante o hausto temporal considerado, as perspectivas e os rumos nele delineados.

Esta periodização proposta por último não invalida em nada o excelente material coletado e analisado pelos dois antecessores, grandes estudiosos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Seus trabalhos foram e continuarão a ser uma bússola para nossas leituras e investigações.

A classificação de quatro períodos foi a adotada por mim na elaboração do livro *Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, uma breve introdução ao estudo dessas literaturas, preparado para uso dos alunos do Curso de Letras do Instituto UFC/Virtual, no ano de 2010.

Referências

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. “Metamorfose e premonição”. Apresentação in TENREIRO, Francisco; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa** (ed. fac-similada). Linda-a-Velha/Lisboa, 1982.

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

MARTINS, ELizabeth Dias ; PONTES, Roberto. “Akpalôs africanos e cantadores nordestinos: remanescências culturais”. In: ARAÚJO, H. Hermenegildo de; OLIVEIRA, I.Torres de. (Org.). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. 1ed.São Paulo: Nankin Editorial, 2010, v. 1, p. 243-252.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

PONTES, Roberto. **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Fortaleza: Universidade Aberta/Universidade Federal do Ceará/Instituto UFC Virtual, 2010.

TENREIRO, Francisco; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa** (ed. fac-similada). Linda-a-Velha/Lisboa, 1982.

PARTE 5

Literatura e Violência

A Kabengele Munanga

Súplica

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

Noémia de Sousa

SUMÁRIO PARTE 5

- 1158** LITERATURAS AMERÍNDIAS: ENTRE GENOCÍDIO, COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA
Prof. Dr. Roland Walter (UFPE/CNPq)
- 1176** TRAVESSIAS ENTRE A POESIA E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO
Ronaldo Gomes dos Santos (Graduando em letras UNEAL)
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
- 1192** ESCRITORAS AFROPOLITAS: O PROTAGONISMO DAS MULHERES NAS NARRATIVAS AFRICANAS
Rosilda Alves BEZERRA (UEPB)
Carlos Alberto de NEGREIRO (IFRN)
- 1212** A POESIA LUNAR DE SÓNIA SULTUANE
Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)
- 1226** MÚSICA, DANÇA E PRÁTICA DE RELIGIOSIDADE: HISTÓRIA E CULTURA NEGRA NO MORRO DA CONCEIÇÃO DE RECIFE-PE
Sebastião Alves da Rocha (UFRPE)
Profa. Dra. Maria Emília Vasconcelos dos Santos (UFRPE)
- 1243** COMUNIDADE QUILOMBOLA BOA VISTA DOS NEGROS: Cultura - Escola - Cidadania
Profa. Dra. Suély G. Pereira de Souza (IFRN)
- 1263** CABRA PROMOVE A CRIAÇÃO DE UNIVERSIDADES DE REFÚGIO PARA ESCRITORES E ARTISTAS EM RISCO
Profa. Dra. Sylvie Debs (Universidade de Strasbourg-França, ICORN & CABRA)
- 1283** CONFLITOS DE VOZES EM PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE
Tarcyene Ellen Santos da Silva (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB-UFRN/PPgEL)
- 1300** ASPECTOS DA DESIGUALDADE SOCIAL EM CORDA BAMBA
Profa. Ma Tatiana Soares dos Santos (UEPB)
Prof. Ms. Edito Romão da Silva Junior (UEPB)
Profa. Dra. Maria Suely Costa (UEPB)

- 1317** EM TRÂNSITO: CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO NA DIÁSPORA EM *A COISA À VOLTA DO TEU PESCOÇO*
Profa. Ms. Thayane de Araújo Moraes (UFRN/UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/UFRN/PPgEL)
- 1331** A ESCRITA DIASPÓRICA DAS MULHERES DE COR: O FAZER LITERÁRIO DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO
Prof. Dr. Tito Matias-Ferreira, Jr. (IFRN)
Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)
- 1352** NA CONTRA-LEI DO CONTRA-LEI: *O POETA PERVERTOR NA SALA DE AULA*
Profa. Dra. Valdenides Cabral de Araújo Dias (UFRN/UFRN/PPgEL)
- 1367** POR UM CÂNONE AFROCÊNTRICO: NOVAS EPISTEMOLOGIAS LITERÁRIAS
Profa. Dra. Vanessa Rimbau (UFPB)
- 1383** AUTA DE SOUZA: RAÍZES ANCESTRAIS
Profa. Ms. Zélia Souza Lopes (UFJF)
Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)
- 1403** A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO TEATRO DE JOÃO REDONDO
Zildalte Ramos de Macêdo (UFRN/PPGAS)
Prof. Dr. Luiz Assunção (UFRN/PPGAS)

LITERATURAS AMERÍNDIAS: ENTRE GENOCÍDIO, COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE/CNPq)

É a palavra que recupera um mundo de referências mediante a memória. Este mundo de referências, ao depositar a consciência histórica como sedimento, (re)constitui a identidade individual e coletiva num processo histórico. Desta forma, a literatura recria o *ethos* e a cosmovisão cultural e revela o que a historiografia oficial distorce e/ou esconde. A literatura ameríndia contemporânea nas Américas é um produto da relação colonial entre europeus e ameríndios. “Cada palavra escrita em inglês”, observa Louis Owens (1998, p. 6) com respeito à literatura ameríndia dos Estados Unidos, “representa um tipo de colaboração e uma reorientação — consciente ou inconsciente — do mundo paradigmático da tradição oral para a realidade sintagmática da linguagem escrita”. Este lugar entre epistemes culturais que implica a dessacralização de material sagrado que move do âmbito oral, coletivo, à arte secular escrita, individual, é, de certa forma, um espelho heterotópico da entre condição dos povos indígenas nas Américas. A colocação dos ameríndios em reservas enquanto símbolo geográfico-ideológico da violência do regime (neo)colonial significa também uma desterritorialização identitária e epistêmica que continua enquanto colonialidade até hoje. A brutalização dos ameríndios é um genocídio que se iniciou com a chegada dos colonizadores europeus e ainda não terminou.

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

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

O livro *La Saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, indígena canadense da nação dos Cree, delinea as mudanças dramáticas na vida dos Béothuks (um povo indígena com base na ilha de Terra Nova, Canadá), com a chegada de diversos intrusos/ colonizadores entre o ano 1000 e 1829, quando morre a última representante deste povo. A saga, portanto, baseada em fatos históricos (o autor é historiador), conta a vida deste povo antes e depois da chegada dos viquingues, franceses e ingleses até a sua exterminação. De

século a século, a narração revela detalhes da alienação forçada dos Béothuks de sua cultura, língua e de sua terra, ou seja de sua identidade e maneira de viver. Dos inúmeros detalhes ficcionalizados nos mais que 500 páginas do romance, gostaria de focalizar o que, devido a sua atualidade para as nações indígenas contemporâneas, me parece ser um dos temas-chave da colonização e seus efeitos em termos de colonialidade de poder (no sentido de Anibal Quijano): a relação com a terra enquanto espaço habitado por diversas espécies. Enquanto que os Béothuks viviam em sintonia com a terra e o mar (eram caçadores e pescadores), sua base de subsistência, para os ingleses e franceses a conquista deste espaço era uma chance de aumentar os lucros, por exemplo com a venda da pele de animais e o desmatamento pelo uso e venda da madeira. Ao colocar os Béothuks num nível civilizatório inferior, degradando eles a selvagens sem direito a vida, se deram a licença de não somente matar os animais e destruir a vegetação, mas também os nativos que viviam neste/ deste ambiente. Reduzidos a objetos pelos colonizadores, os homens béothuk foram assassinados e as mulheres violadas, assassinadas ou tratadas como propriedade comparável a gado. Da perspectiva do marinheiro francês Jean Le Guellec que se integra à nação dos Béothuk, a voz narrativa compara a visão colonialista com o ser-estar béothuk na terra compartilhada mas não possuída no sentido capitalista. Ele se da conta que o indivíduo na sociedade béothuk tem um grau de autonomia que ele “nunca tinha conhecido na sua nação”. Uma liberdade que nasce do saber ganho da vivência dentro de um espaço percebido como objeto e agente que transmite um saber social e cultural: “Ele compreendeu que o saber verdadeiro surgiu do meio ambiente e não da escola. Os franceses tinham

adaptado o alfabeto para poder ler e escrever. Ao mesmo tempo, porém, mataram o conhecimento que as pessoas tinham do seu meio ambiente. Não sabiam mais ler a natureza e os elementos”. Além disso, reconhece o marinheiro, a sociedade dos béothuk é caracterizada por uma estratificação não hierárquica e patriarcal sem “nobres [...] ricos [...] mestres [...] servos” e as mulheres “participaram na vida política desde há mais tempo que a memória; e a memória era longa como a eternidade”. A sabedoria do saber, aprende o francês, reside na experiência vivida e na transmissão da memória dos mortos aos vivos e àqueles que nascerão. Assim “sobrevive um povo, uma nação” (p. 281).

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

Ao declarar que a memória desta nação indígena não morreu, mas vive nas memórias de outras pessoas, outras nações autóctones, Bernard Assiniwi (1996, p. 281) assinala a importância da memória coletiva que Marianne Hirsch (1999) define como pós-memória daquelas gerações subsequentes que não viveram os eventos traumáticos, mas os conhecem somente por meio de

“estórias e imagens com as quais cresceram” e pelos efeitos no presente. Com o termo ‘pós-memória’ e sua aplicação à literatura indígena, porém, surgem pelo menos dois problemas. Primeiro, igual à discussão do prefixo ‘pós’ no termo ‘pós-colonial’, a questão do significado do prefixo; ou seja, como pode existir um ‘depois’ da memória se esta continua existindo? Neste sentido, mesmo com a explicação de Hirsch, resta uma ambiguidade e/ ou mal-estar com o termo. Segundo, discordo com Hirsch quando ela declara que a pós-memória “não é uma posição identitária”. Se, como tenho argumentado, a cultura é um efeito mnemónico (imbuído de ideologia) que mediante a linguagem determina o nosso etos e cosmovisão, ou seja, a maneira como pensamos e interpretamos não somente o mundo, mas a nossa posição de sujeito no mundo, então o processo de lembrar e esquecer tem um impacto sobre a nossa posição identitária. Com relação à literatura indígena das Américas, acho mais propício utilizar o termo “memória inter/transbiótica” (WALTER, 2016): uma memória que liga o mundo vegetal, animal e humano num espaço que é tanto objeto de percepção quanto médium que transmite um particular saber cultural e social.

Perante este fundo, gostaria de destacar e analisar como escritores indígenas das Américas trabalham diversos aspectos-chave que caracterizam a interface colonização/ descolonização vivida, recriando a história nas suas histórias; como, em outras palavras, desenham um mapa de uma geografia crítica ao delinear a dupla e inter-relacionada brutalização dos seres humanos e do seu (meio) ambiente; brutalização esta que constitui de diversas maneiras o inconsciente sociocultural e ecológico da experiência pan-americana — os fantasmas deste holocausto recalcado que

voltam em resposta à *Verleugnung* (negação) fazendo sentir sua presença tanto no nível da enunciação quanto no da experiência vivida e imaginada.

Se segundo Milton Santos (2007, p.81-82) “a cultura” como “forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver”, poder-se-ia argumentar que o cerne do problema identitário que diz respeito a grupos multiétnicos pan-americanos em geral e, entre estes as nações ameríndias especificamente, é a relação com a origem num espaço onde diversos efeitos da colonialidade continuam ter um efeito sobre as relações intersubjetivas. Ter uma identidade significa ter uma história inscrita na terra. Ter uma história enraizada na terra roubada durante um processo colonial, como no caso das primeiras nações indígenas pan-americanas, significa ter uma não identidade. Refletida e refractada nesta não identidade — uma identidade fragmentada e/ou alienada por condições de violência — é a importância da geografia e da memória para se situar como sujeito. Sem lugar a consciência e subjetividade do ser humano são inconcebíveis. Este lugar pode ser de natureza geográfica e/ou linguística, religiosa, cultural, um lugar epistêmico. Para povos colonizados e grupos marginalizados, o processo da descolonização significa a transformação do lugar *unheimlich* — o lugar (e a correspondente episteme cultural) da subalternização — num lugar *heimlich*; um lugar-lar onde a equação mundo/ imagem do *self* (rompida e distorcida pelo processo colonizador) é reestruturada com base no próprio *ethos* e cosmovisão. O lugar-lar e sua construção na língua, portanto, é um dos meios cruciais para lembrar

(e assim juntar) os fragmentos de uma cultura/ história/ identidade estilhaçada e parcialmente perdida nos traços nômade entre lugares, bem como entre os muitos ditos e não ditos na interface ambígua e escorregadia da língua colonizadora e autóctone.

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

Escritores, pensadores e ativistas ameríndios enfatizam a importância da terra enquanto base de sustentação tanto física quanto espiritual. Neste sentido a escritora lakota Leslie Marmon Silko (1997, p. 36-37) diz que “a paisagem ressoa a dimensão espiritual-mítica do mundo Pueblo mesmo hoje”; “características geográficas e lugares conhecidos que são mencionados nas narrativas existem para propósitos rituais”; ou seja, têm importância para recriar o caminho do passado ao presente, entender-se enquanto coletividade via processo de imaginação. Com relação a esta oralização da memória, Silko observa que ouvindo as histórias ela é capaz de “visualizar-se como sendo situada *dentro* da história contada, dentro da paisagem”. Portanto, “a identidade foi ligada com o território, a paisagem, que muitas vezes teve um papel significativo na história ou no desfecho de um conflito” (1997, p.43).

Se para Édouard Glissant (1992, p. 144) o espaço das Américas é ‘transferido’ e o tempo “explodido, sofrido” e para

o crítico chicano Francisco Alarcón (1992, p. 34) as Américas continuam sendo “invadidos, ocupados, branqueados, amordaçados, suprimidos, higienizados e, no mínimo, ignorados”, alego que neste processo de transculturação/ translocação forçada a palavra ferida pelos diversos deslocamentos era e, muitas vezes continua sendo incapaz de transmitir *a equação sujeito/ língua/ lugar/ mundo*. A meu ver, de todas as coisas fora do lugar (SCHWARZ) nas Américas, é nesta *equação quebrada* que reside uma das fontes principais do entre lugar identitário que caracteriza os diversos povos americanos de diversas formas: a violência das conquistas e dos contínuos conflitos cujos resultados perseguem o sistema capitalista das Américas como fantasma tornando-o possível. No que toca os povos ameríndios, esta *equação quebrada* constitui uma das fontes principais do entre lugar identitário — da transculturação identitária. Um entre lugar enquanto trans/relocação onde os gritos e falas subalternizadas ecoam nos silêncios forçados de uma contínua transculturação cuja violência é epistêmica, física e ecológica. Um entre lugar enquanto dança esquizofrênica no hífen onde múltiplos conflitos constituem o signo — e especialmente o acesso ao signo — como trans-lugar de luta sobre autoridade social e semântica. Um trans-lugar onde as memórias oficiais e diversas contramemórias ameríndias deixam seus traços opostos e mesclados. Um trans-lugar enquanto não lar imbuído pela matriz do poder (neo)colonial — esta colonialidade global inerente ao sistema-mundo imperialista-capitalista moderno caracterizado por relações de exploração e dominação, esta “ferida colonial” (Mignolo) inflamando o complexo enredamento das hierarquias de gênero, classe, sexo e raça no interior dos processos geopolíticos, geoeconômicos e geoculturais.

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

No livro, *¿Por Qué No Cuidar a Esos Montes Sagrados?* Girvan Tuanama Fasabi trabalha o tema da terra enquanto episteme cultural. O livro, — um grito em defesa da *Pachamama*, do direito

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

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

É esta falta de conhecimento e conscientização que a escritora afro-canadense Dionne Brand critica na convivência multicultural do Canadá. Em Toronto, Canadá, os habitantes desta megacidade, ocupados em ganhar a vida, não se importam com (ou ignoram) o fato de viver em terra roubada. Ao descrever as pessoas sentadas no metrô, a voz narrativa no romance *What We All Long For* (2005, p.4), diz o seguinte: “Todos estão sentados na terra Ojibway, mas quase ninguém sabe disso ou se preocupa com isso porque esta genealogia é deliberadamente indetectável”. Que uma grande maioria de pessoas não se lembra dos habitantes autóctones que viviam há centenas de anos na região da atual cidade de Toronto e, mais importante em termos da contínua luta dos indígenas pela terra, que quase ninguém dos habitantes de Toronto se interessa pelo assunto ou acha que Toronto ainda poderia ser considerada legalmente terra dos Ojibwa, demonstra a amnésia que caracteriza a tão celebrada multiculturalidade canadense. Duas questões-chave interligadas vibram nesta observação: a questão da terra — roubada, explorada — enquanto base de uma episteme cultural, ou seja, os valores culturais e disposições individuais que nos fazem agir de certas formas e não de outras. Neste sentido, as mitopoéticas de Brand, Erdrich e Fasabi, em sua diferença, denunciam uma das características mais importantes destas terras americanas, descrito por William Faulkner como “a maldição desta terra”, “aquele complexo edifício todo fundado em injustiça e erigido por rapacidade cruel” (1977, p. 291) transformando “a terra virgem” em “terra subjugada” (1977, p. 252).

A articulação mitopoética é um meio de revelar, denunciar e talvez transformar a contínua *colonialidad del poder* através de uma re-visão da história e neste processo recolocar a identidade

dentro de uma episteme cultural recordada e rearranjada, ou seja, a língua, as categorias e processos de fundação que dão sentido às coisas e acontecimentos; valores mediante os quais nós recordamos, sabemos e interpretamos as coisas e agimos conforme. No romance *Slash* (1988, p.211) da escritora canadense Jeannette Armstrong, do povo Okanagan, a voz narrativa explica este processo de conscientização mediante a relação crucial entre cultura, lugar e identidade de forma seguinte:

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

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

Na sua poesia Graça Graúna articula raiva e tristeza sobre uma desterritorialização contínua que os povos afrodescendentes e indígenas sofrem no Brasil e nas Américas: uma transculturação forçada que não resulta em fusão cultural, mas fissuras culturais — confrontos culturais — constituídas por fragmentos bióticos sem raízes; fragmentos incapazes de se ler um ao outro,

aprender do outro, compreender-se através do outro. Ao declarar em “Manifesto” que ela enquanto afro-potiguara não conhece mais “o que ainda resta/ do cheiro da mata/ da água/ do fogo/ da terra e do ar”, que ela perdeu a sabedoria de ler “a terra/ sangrando por dentro”, Graúna denuncia fortemente a contínua desapropriação e destruição da terra indígena, como também a nossa alienação biótica na era digital caracterizada por um saber tecnológico que nos priva de uma experiência interbiótica vivida. Na sua poesia as sombras da colonialidade se refletem no que ela chama em “Manifesto” a “plastifica[ção] [d]o verde” pelos invasores cuja ganância “paviment[ou] o destino” dos primeiros habitantes destas terras. No poema “O Guarani” em homenagem à Sepé Tiaraju, Graúna aponta para um dos problemas desta nação, a saber: a questão da terra roubada (e não devolvida): “Da real história poucos sabem/ o que se deu no século dezoito/ Sepé Tiaraju morto em combate/ em nome da cultura do seu povo./ Junto a mil e quinhentos guaranis/ afirmando que ‘esta terra já tem dono’./ Na luta contra o mal ele morreu” (1999, p. 51). Em “Canción peregrina” a voz poética enfatiza o entre lugar dos ameríndios nos países latino-americanos: “Yo canto el dolor/ desde el exílio” (2009, p. 27). A voz poética se delinea como “fragmento [...] da fúria no choque cultural” (Manifesto) “gritando la angustia acumulada” (2009, p. 28). O grito enquanto atitude descolonizadora articula “o valor e a importância da raiva” (“Poética da autonomia”) na reconstituição da subjetividade dilacerada. Destarte, o grito trabalha o trauma do passado para transformá-lo em memória coletiva consciente, capaz de construir um caminho que leve a uma existência onde o autodesprezo é substituído por autoestima no presente. A cura deste trabalho de resistência às formas e praticas (neo)coloniais

reside na estetização da violência sofrida, ou: “dançamos a dor/ tecemos o encanto/ de índios e negros/ da nossa gente” (2006, p. 120). Em outras palavras, para poder tecer a identidade indígena no presente é necessário atravessar os eventos/ tempos dolorosos, trazê-los à superfície da consciência mediante uma perlaboração que possibilite a transformação da dor traumática em energia criativa.

Penso o que une uma grande parte da literatura ameríndia contemporânea em sua diferença é esta perlaboração do genocídio sofrido. Contra o contínuo processo de colonização — uma violência física e epistêmica cujo objetivo é a transformação da identidade, do self e do senso de humanidade dos ameríndios — a resistência descolonizadora via memória pode ser definida como o árduo processo de encontrar/ revelar/ entender os vestígios culturais do passado no presente para reimaginar/ reescrever o passado no presente. Neste sentido “coming home” — chegar à casa-lar — é uma conscientização epistêmica do Dasein, uma descolonização de corpo e mente como frisa Ngugi Wa’ Thiongo no seu livro *Decolonizing the Mind*, uma dezumbificação (*dézombification*), nas palavras de René Depestre (2007) já que as políticas e práticas de genocídio têm criado gerações de pessoas que literalmente funcionam como fantasmas, zumbis desumanizados. A descolonização, portanto, é um processo histórico como argumenta Frantz Fanon no segundo parágrafo do primeiro capítulo em *Les damnés de la terre*: “ela pode ser entendida, ou seja, ser inteligível, somente [...] ao reconhecer a movimentação histórica que lhe dá forma e conteúdo”. A reconstrução do self dilacerado por formas e práticas violentas de colonização, a autodeterminação individual e coletiva precisa este conhecimento histórico para materializar-se. Neste

sentido, o saber não se estabelece em abstrações (assimilação cultural forçada, etc.), mas é a capacidade de fazer referência às experiências do passado e contextualizá-las num sistema de significação que explica as experiências do presente. Para muitos povos ameríndios a libertação da desumanizante colonização contínua significa, portanto, reconectar-se com as histórias e rituais mitopoéticos dos ancestrais porque, segundo Betty Bastien (2005, p. 48) do povo *Blackfoot*, “o saber e as verdades florescem por meio das nossas relações e conexões com o mundo natural”. Ela resume a descolonização da seguinte maneira: “a autodeterminação significa o poder de se definir e determinar seu destino” (p. 63) dentro de uma própria episteme etnocultural. Neste processo, argumento, as literaturas indígenas das Américas em sua diferença problematizam os assuntos indígenas mediante a recriação do imaginário ameríndio e contribuem para a retificação da imagem dos indígenas e da história oficial.

Assim, a literatura indígena e sua crítica literária são fundamentais em a) afirmar a cultura e os direitos indígenas e assim contribuir para a autodeterminação ameríndia e a ampliação do processo da construção intercultural; e b) problematizar/ retificar as distorções do discurso hegemônico cujos estereótipos definem os indígenas por meio de uma categoria de exotismo, primitivismo e/ou desumanidade. O trabalho de escritores e críticos autóctones, portanto, abre uma zona de contato onde a oralidade e a escrita constituem um hífen enquanto fissura e fusão — uma *différance* (Derrida) — que suplementa e subverte o discurso monocultural do cânone crítico-literário. Desta forma, este trabalho descolonizador contribui para a construção de uma encruzilhada crítica e literária caracterizada por uma verdadeira pluralidade cultural, identitária

e étnico-racial. Cabe a nós todos escutar/ entender/ trabalhar estes gritos de resistência ameríndia, entre outros gritos de outros povos do mundo, no sentido do filósofo-poeta-escritor Édouard Glissant (1997, p.251): “Écoutons le cri du monde”.

Referências

- ALARCÓN, Francisco. Reclaiming Ourselves, Reclaiming America.
GONZÁLEZ, Ray (org.) *Without Discovery: A Native Response to Columbus*. Seattle, WA: Broken Moon Press, 1992, p. 29-38.
- AMNESTY INTERNATIONAL. *Amnesty International Report 2017/18*. Disponível em:<https://www.amnesty.org/download/Documents/POL1067002018ENGLISH.PDF>. Acesso em: 4 fev.2019.
- ARMSTRONG, Jeannette. *Slash*. Penticton, B.C.: Theytus, 1992.
- ASSINIWI, Bernard. *La saga des Béothuks*. Montréal: Leméac, 1996.
- BASTIEN, Betty. *Blackfoot Ways of Knowing. The Worldview of the Siksikaitapi*. Calgary: University of Calgary Press, 2005.
- BRAND, Dionne. *What We All Long For*. Toronto: Vintage, 2005.
- DEPESTRE, René. *Encore une mer à traverser*. Paris: La Table Ronde, 2005.
- ERDRICH, Louise. *The Round House*. New York: Harper Perennial, 2012.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Éditions Maspéro, 1961.
- FASABI, Girvan T. *¿Por Qué No Cuidar a Esos Montes Sagrados?* Trad. Bárbara Rodrigues. Lamas: Qinti Quartunira, 2012.
- FAULKNER, William. The Bear. COWLEY, Malcom (org.) *The Portable Faulkner*. New York: Penguin, 1977, p. 197-320.
- GALEANO, Eduardo. Ce passé qui vit en nous. *Manière de voir*, 82 (août-septembre 2005), p. 91-93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. *OAS American Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. Disponível em: <https://www.iitc.org/program-areas/treaties-standard-setting/>

the-oas-american-declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples/ Acesso em: 4 mar. 2018.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

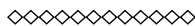
Ronaldo Gomes dos Santos (Graduando em letras UNEAL)¹

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

Introdução

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

Diante disso, procurando compreender a contação de história como um processo dialógico que nos permite conhecer as dimensões estéticas, históricas, performáticas e intersemióticas



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

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

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

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

Essa pesquisa surge com o intuito de pensar a linguagem poética como um discurso de intermedialidade, já que a poesia desde as suas origens mantém um vínculo com outras linguagens: as artes plásticas, a dança e a música. Esse transcurso reforça o letramento literário, uma vez que coloca o leitor em uma situação de vivência profunda com a poesia através de uma prática dialética

do conhecimento estético e histórico do texto poético. A poesia contemporânea resgata esse caráter de intermedialidade da poesia por meio dos vários espaços de implementação da mesma, que para além do livro se revela na música, no cinema e na performance (voz e gestos), daí a relevância da contação de história no processo de reflexão e assimilação do texto poético.

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

Nosso método fundamentou-se nos pressupostos de Kleiman (1989), que ao falar sobre o ensino de leitura, destaca que se faz necessário pensar a relação entre teoria e prática a partir da proposta de leitura como interação de processos: “as propostas interativas, cujas predições são testadas em grande parte das pesquisas empíricas realizadas hoje, alcançam um maior grau de especificidade relativa à natureza dos processos envolvidos na leitura, e à relação entre eles, aproveitando as contribuições de várias disciplinas.” (KLEIMAN, 1989, p.30).

Sendo assim, nossa pesquisa, selecionou um percurso metodológico pautado em três significativos momentos: o primeiro consistiu na leitura dos postulados teóricos que nortearam o nosso trabalho, e ainda em uma extensa pesquisa bibliográfica,

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

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

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

O letramento literário é diferente dos outros tipos de letramento porque a literatura ocupa um lugar único em relação à linguagem, ou seja, cabe à literatura por meio do trabalhado efetuado com o significante, apresentar outras leituras da sociedade

e de questões fundamentais que participam da nossa fusão com o outro. O letramento feito com textos literários proporciona um modo privilegiado de inserção no mundo da escrita, posto que conduz ao domínio do mundo por meio da palavra, a partir dela mesma. Finalmente, o letramento literário precisa do espaço acadêmico ou da escolar para se concretizar, isto é, ele demanda um processo educativo específico que a mera prática de leitura de textos literários não consegue sozinha efetivar.

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

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

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

processo de letramento, seja aquele oferecido na escola, seja aquele que se encontra difuso na sociedade (COSSON, 2006 p. 12).

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

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

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

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

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

A contação de histórias, em muitas sociedades antigas, repercutiu como meio de acesso ao conhecimento e a reflexão, e era transmitida geralmente pela tradição oral. Com a expansão urbana e industrial e com o advento da televisão, a contação oral das histórias se não deu lugar, passou a atravessar o universo do texto escrito. Segundo Matos (2005, p.116), “os novos contadores recriam a oralidade a partir de uma fonte escrita, e o processo de contar é totalmente diferente daquele de quando os contos chegam pelos ouvidos”.

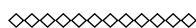
A função do contador de história, na sociedade contemporânea sofreu determinadas transformações, pois eles não recebem a palavra como herança direta de uma tradição oral, embora esses contadores se aproximem daqueles contadores das sociedades que

em sentido lato se manifestavam por meio da linguagem oral. Os novos contadores de histórias recuperam as histórias vivas no imaginário popular, mas também histórias presentes em roteiros cinematográficos e em vários gêneros literários. Às vezes até utilizam recursos utilizados por essas manifestações mais novas de contação, como a performance cinematográfica e a representação do narrador heterodiegético³, elemento característico do romance. Esses novos contadores de histórias são os poetas, repentistas, contistas e cordelistas que reiteram os valores da tradição por meio do improviso musical ou da escrita. Essa função do contador se assemelha a relação que a literatura mantém com seus leitores.

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

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

O livro *A arte de encantar o contador de histórias contemporâneo e seus olhares* (2012), traz artigos de diversos narradores



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

de várias partes do Brasil e também de outros países. Encontramos ali relatos riquíssimos para a prática da narração. Alguns artigos trazem histórias escolhidas a dedo pelos seus autores. Há experiências com contos em bibliotecas, na arte-educação, na mediação de leitura, com a memória afetiva, teatro e muito mais, como as experiências compartilhadas.

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

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

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

escolhido como escopo de nossa pesquisa nesse eixo de reiteração das narrativas orais.

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

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

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

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

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

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

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

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

para a realização da animação que apresentamos aos alunos, para uma discussão fundamentada na animação e suas características peculiares.

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

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

Porém, se por um lado o poema traz memórias distantes aos adultos que os leem, ele também é muito bem recebido pelo público infantil. E é isso que nos faz pensar a literatura como ponto civilizador de humanista da nossa sociedade. Soltar balões já não faz parte dos costumes atuais (ainda bem!), mas soltar pipa ainda continua encantando os pequenos, que se reconhecem nos versos desse poema, além de identificarem o refrão de uma cantiga tão popular, o que reverbera uma atualidade a nossa formação cultural.

O poeta busca incansavelmente aquilo que se conserva em sua memória, as lembranças da meninice e a recordação das histórias, e traz quadrinhas do imaginário popular, como exemplo

do poema “Na rua do sabão”. A infância em Bandeira remete à experiência e está à narração e ao discurso poético. O poeta enquanto contador de histórias observa as ruas, procurando um diferencial para sua produção poética, buscando nas narrativas líricas, o fio da significação da existência, a fim de transmitir às gerações futuras seu aprendizado, que através da infância e da ternura para com os pobres.

Conclusão

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

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

A poesia e a contação de histórias é capaz de encantar, aguçar desejos, alegrar e é isso que a escola atualmente tem sentido necessidade, que estimule seus estudantes a ter interesse pelo ensino e aprendizagem. Revelando a busca incansável daquilo que se conserva em sua memória, as lembranças que formam nossa personalidade e a recordação das histórias.

Para Halbwachs (1990, p.24), “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo quando se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos

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

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

Referências

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

- ALVES, Hélder Pinheiro. “Teoria da Literatura, crítica literária e ensino”. In: *Literatura: da crítica à sala de aula*. Hélder Pinheiro e Marta Nóbrega (organizadores). Campina Grande: Bagagem, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Aurora F. Bernardini (tradução). São Paulo: Hucitec, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. – 7. ed. – São Paulo: Global, 2012.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUSATTO, Cléo. *A Arte de Contar Histórias no Século XXI – tradição e ciberespaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Carlos Sussekind (tradução). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Teoria Literária*. Rio de Janeiro: UFC, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. André Cechinel (tradução). Florianópolis: UFSC, 2011.
- KLEIMAN, Angela. *Leitura, ensino e pesquisa*. São Pontes: Pontes, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Lúcia Helena França Ferraz (tradução). São Paulo : Perspectiva, 2005.

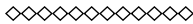
- MATOS, Gislayne Avelar. Contadores de histórias, essa gente de maravilhas. In: *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia e cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTOS, Idelette Fonseca & BATISTA, Maria de Fátima (org.). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: GRAFSET, 1993.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TIERNO, G. (org.) *A Arte de Contar Histórias: abordagens poética, literária e performática*. São Paulo: Ícone, 2010.
- KEFALÁS, Eliana. *Corpo a corpo com o texto no ensino de literatura*. Campinas: Autores Associados, 2012

ESCRITORAS AFROPOLITAS: O PROTAGONISMO DAS MULHERES NAS NARRATIVAS AFRICANAS

Rosilda Alves Bezerra (UEPB)¹

Carlos Alberto de Negreiro (IFRN)²

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



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

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

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

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

A narrativa, nesse sentido, subverte essa regra, pois Akin e Yejide decidiram optar pela monogamia, com planejamento familiar para a concepção dos filhos. Após quatro anos de um

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

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

Com uma narrativa semelhante, da qual Adebayo herdou uma nítida influência, **Buchi Emecheta** (1944-2017) também é uma nigeriana oriunda de Lagos, filha de um trabalhador ferroviário que morreu quando ela era ainda criança. Aos dez anos de idade, obteve uma bolsa de estudos que lhe permitiu estudar no

liceu feminino metodista. Porém, aos dezessete anos abandonou os estudos, casou e teve o seu primeiro filho. Seguiu com o marido para Londres, onde ele estudava. Depois de seis anos de vida matrimonial, em que sofreu insultos e violência doméstica, e já com vinte e dois anos, Buchi Emecheta separou-se do marido e batalhou para sustentar os seus filhos trabalhando como bibliotecária no Museu Britânico, em Londres. Dedicou-se aos estudos, licenciando-se em Sociologia, na Universidade de Londres. Trabalhou em várias áreas como professora, bibliotecária, socióloga, voluntária, jornalista, entre outras atividades.

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

Nnu disse a si mesma que estaria em melhor situação se tivesse tido tempo de cultivar amizade daquelas

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

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

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

não suportava ver a mulher independente intelectualmente e no trabalho. Adah já havia se decidido que não teria mais filhos:

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

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

machistas. Somente a partir desse despertar, é que essas mulheres resignadas, muitas vezes despertam, lutando por mudanças.

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

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

para o seu bordel onde, curiosamente, as prostitutas utilizam codinomes como Karl Marx, Stálin e China.

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

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

Nascida em Gana e criada em Huntsville, no Alabama, EUA, **Yaa Gyasi**, no ano de 2016 seu livro *O caminho de casa*, publicado no Brasil em 2017, alcançou a lista dos mais vendidos do

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

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

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

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

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

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio e talvez hoje,

mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso e crânio sobre crânio.

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, pp. 06-07).

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

— E as outras, no liceu, o que aconteceu com elas? Conseguiram escapar? O que houve, mataram elas?

— Acho que não. Bom, a o menos não todas. Além de gloriosa, não havia muita gente querendo matar as próprias colegas. Persegui-las dentro do liceu, sim, elas concordavam, pois achavam que as tutsis não deveriam ter lugar ali. Quando voltei ao pátio, o padre Herménégilde estava dizendo aos militares, coisas do tipo: Vocês podem caçar as tutsis do liceu, mas não precisam sujar as mãos. Peguem algumas e lhes deem umas boas pauladas, isso vai bastar para acabar com o gosto pelo estudo. Elas perecerão nas montanhas, de frio, de fome, devoradas por cachorros

abandonados e animais selvagens, e as que sobreviverem e conseguirem passar a fronteira, serão obrigadas a vender seus corpos, dos quais sentem tanto orgulho, pelo preço de um tomate no mercado. A vergonha é pior do que a morte. Vamos deixá-las ao julgamento de Deus”. (MUKASONGA, 2017, pp. 252-253).

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

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

esse mesmo ruído que me persegue com frequência?
(MUKASONGA, 2018, p. 13).

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

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

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

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

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

A história de Jende é, em parte, inspirada na vida de Mbue. Depois de uma infância em pobreza extrema nos Camarões, os seus familiares pagam-lhe uma viagem para os Estados Unidos, em 1998. Frequenta a universidade e acaba por assentar em Nova Iorque, tendo-se tornado cidadã americana em 2014. O seu romance terá sido comprado pela Random House por pelo menos um milhão de dólares. Ela conhece tanto o otimismo sem limites

do imigrante quanto as atitudes contraditórias da América para com os estrangeiros.

Com vinte e tantos anos, ela só conseguia pensar na América.

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

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

O romance *Contornos do dia que vem vindo* narra a busca de Musango, a sua angústia e o crescimento dessa criança perdida no meio de um país atormentado pela violência, prostituição e superstição religiosa. O olhar com que a jovem observa a África, o

seu povo e a vida, que ama e odeia ao mesmo tempo, é o de alguém que foi obrigado a crescer rapidamente, mas que, apesar disso, segue cheio de esperanças no futuro. A narrativa busca observar de que forma a desconstrução da “ordem” familiar tradicional, como o abandono torna-se eixo motivador da busca identitária desenvolvida pela menina Musango, que transita pela cidade a procura de afirmação, de cidadania, após ser abandonada pela mãe, numa sociedade em que cuidar e educar os filhos torna-se tarefa impossível aos pais.

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

A obra *A estação das sombras*, de **Léonora Miano**, premiada em 2013 com o Prix Femina na França, chega ao Brasil com tradução de Celina Portocarrero e edição da Pallas editora. O romance conta a história da tribo Mulongo como protagonista do enredo sobre o tráfico negreiro e a dizimação dos povos na costa

Africana no século XVI. O romance se baseia em um relatório da UNESCO intitulado “A lembrança da captura”, de 2010, que procura recuperar uma memória do tráfico Transatlântico.

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

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

A trama de *Sob o olhar do leão* se passa na Etiópia da década de 1970, devastada pela guerra, pela fome e mergulhada em uma grave crise econômica. A autora conta a história de uma família esfacelada pelo caos social e político, oriundo do golpe de Estado realizado pelos militantes do Derg - junta criada por um grupo de militares adeptos à violência – contra o imperador Haile

Selassié. Nesse ambiente hostil, o experiente médico Hailu luta para manter as bases de sua família firmes enquanto acompanha a saúde de sua esposa, acometida por uma grave doença, piorar.

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

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

Segundo a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2014), torna-se imprescindível discutir sobre gênero em qualquer lugar do mundo. Não é somente no contexto africano, ou onde existe um número significativo de crimes contra mulheres, nesse sentido a autora reafirma que é relevante que todos possam participar de um planejamento que seja justo e igualitários para todos os humanos. Um mundo que possibilite a felicidade de homens e

mulheres, mas honestos consigo mesmos. Adichie parte da ideia de que é necessário criar as filhas de uma forma diferenciada, e da mesma forma, os meninos também devem ser criados participando do universo da menina, sendo vistos como aliados, e não como inimigos.

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

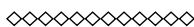
A POESIA LUNAR DE SÓNIA SULTUANE

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

Primeiras colocações

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

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; do outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes de mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 561)



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

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

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

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

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

A poesia lunar de Sônia Sultuane

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

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

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

No colo da Lua
Quero olhar o céu
e contemplar a sua sombra dançando
na cadência do meu coração,

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

(SULTUANE: 2009, p.23)

Compondo a coletânea de poemas *No colo da Lua* (2009), este poema homônimo é um metapoema em que o eu-poético se posiciona no feminino. As palavras *colo* e *Lua* funcionam como um acalento em que pouso a voz poética deste poema. O poema tem duas estrofes que se interligam pelo encadeamento sugerido pelo verbo *Quero* no início da primeira estrofe. O encadeamento do verbo *querer* se enumera nas ações transpostas pelo eu-poético: olhar, contemplar, sentir, sentar, percorrer, falar, armar, saborear, poder, entregar, cantar e suspirar. Um encadeamento paralelístico que vai formando um ciclo lunar que preenche a unidade poética do poema acima. A Lua deita a voz poética em seu colo, como podemos notar no quinto verso da segunda estrofe “sentar-me no colo da Lua armando/ a imensidão do universo”; e exerce uma função de Musa inspiradora e permissiva à catarse proposta pela voz poética. Concordando com Chevalier e Gheerbrant (2006, p.561) a Lua neste poema revela o estado transformador e crescente do eu-poético.

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

Na solidão dos meus segredos,
o universo concedeu-me refúgio
a Lua o véu da transparência,

as estrelas mostram-me o grande livro
desfolho-o com gosto de saliva,

ávida de descobrimentos,
sinto o seu cheiro a velho,
arquivado há tantas gerações,
amarelado e amarrotado, tantas consultas,

relembro-me de algumas passagens,
outras já sumidas com o tempo,
mas alegremente,
vejo que o seu conteúdo continuava o mesmo,
velho, mas sempre o livro do amor.

(SULTUANE: 2009, p. 37)

No poema acima, a primeira estrofe “Na solidão dos meus segredos” marca o espaço egocêntrico, intimista e introspectivo em que se posiciona a voz poética de Sónia Sultuane. Mais uma vez a cosmogonia lunar se marca soberana frente à imensidão do universo. Tal fato é percebido no terceiro verso da primeira estrofe “a Lua o véu da transparência”. Na segunda estrofe “as estrelas mostram-me o grande livro/ desfolho com gosto de saliva”, a voz

poética sugere as estrelas como palavras que dão gosto ao seu paladar, ou seja, o espaço celeste se configura como espaço para o intimismo introspectivo que se enumera nas estrofes seguintes. O reconhecimento ao saber ancestral também é apresentado pela sinestesia nos versos “sinto o cheiro a velho/arquivado há tantas gerações”. Na última estrofe a voz poética lança a página epifânica do livro sugerido como unidade de poema, precisamente nos versos “vejo que o seu conteúdo continuava o mesmo,/velho,/mas sempre o livro do amor”; ou seja, o saber que está escrito pelas estrelas e abençoado pela Lua é saber amar pela sabedoria dos mais velhos.

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

À janela

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

(SULTUANE: 2009, p. 39)

No poema acima vemos a janela como um portal aberto para as introspecções da voz poética de Sónia Sultuane. A janela está

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

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

No livro *Roda de Encarnações* (2017), a Lua também aparece como elemento simbólico de inspiração para a voz poética de Sónia Sultuane, principalmente para manter o exercício literário da metapoesia. A Lua é a grande musa inspiradora da poética da referida escritora moçambicana:

Restos dos verbos

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

(SULTUANE: 2017, p. 18)

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

Naufração

Quero soltar a âncora e velejar nesse mapa desconhecido,
e se o mar ficar bravo,
assobiarei aos céus para negociar a rota directa à lua,
e se os ventos forem fortes,

aguentei firme nas coordenadas dessa viagem da vida.

(SULTUANE: 2017, p. 32)

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

Alma inquieta

Aquecida pelos últimos fios do sol,
onde se adivinhava, mais do que se via,
uma meia lua desvanecida, mas já presente,
parecia-me ouvir os suspiros do Universo
contando-me todos os segredos
dos deuses de minha imaginação,
como se me lesse, menina pequena
que procura adormecer, um livro de contos
pagão e panteísta, fazendo calar o tropel sonoro
da minha alma inquieta, sensorial,
num recanto qualquer
do jardim dos meus sentimentos.

(SULTUANE: 2017, p.39)

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

Os versos “um livro de contos pagão e panteísta, fazendo calar o tropel sonoro/ da minha alma inquieta, sensorial” denunciam que o saber lunar fornecido à voz poética em uma perspectiva imaginária se constrói por uma ideologia pagã e panteísta, ou seja, o paganismo comprova a deificação da Lua por parte de Sônia Sultuane e o panteísmo, por sua vez, denuncia a crença de que a relação da Lua com o Universo, como se pode constatar no verso “parecia-me ouvir os suspiros do Universo”, acontece pelo fato de a voz poética particularizar a crença de que a Lua está em uma mesma escala divina de manifestação de um deus que se materializa a partir de uma ordem cósmica e não teológica, cristã ou antropomórfica, sendo a Lua, então, uma representação divina do feminino.

Fases da lua

À Sónia Sultuane com quem ainda não me cruzei

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

(SULTUANE: 2017, p. 54)

O poema acima é um possível registro da metamorfose lunar da voz poética de Sónia Sultuane. O título do poema sugere uma unidade temática movida pelas várias instabilidades de aparição da Lua, ao ponto de se cogitar uma quinta fase lunar, a do corpo poético lunar, ou seja, a fase da Lua que se constrói por meio da poesia. A epígrafe “À Sónia Sultuane com quem ainda não cruzei” é uma possibilidade de confirmação de uma personificação lunar

que só é real no plano poético; a realidade absoluta e física não se harmoniza com a realidade relativa e abstrata tão recorrente na construção mimética refém das necessidades particulares de representação. O corpo feminino e lunar se misturam no primeiro verso “Sou feita dessas fases da lua”. O uso da primeira pessoa em um texto de autoria feminina, como acontece em quase todos os poemas de Sónia Sultuane expostos aqui, representa uma forma estética de territorializar o discurso da mulher e também de mostrar que uma das características da escrita de autoria feminina é colocar o discurso no feminino de uma forma empoderada, uma vez que:

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

O depoimento acima da escritora moçambicana Paulina Chiziane corrobora com a ideia de as escritoras territorializarem o discurso em textos literários de autoria feminina. A literatura de autoria feminina ainda é muito marginalizada em Moçambique, país onde predomina o machismo patriarcal endossado pela colonização portuguesa. Quando Sónia Sultuane usa a primeira pessoa em seus poemas, marcando o lugar da voz feminina, nota-se uma tentativa de interlocução que ultrapassa os limites dos essencialismos dos gêneros, mas sim uma estratégia de mostrar que a mulher pode vencer tabus, escandalizar por meio da palavra literária e concomitantemente ultrapassar as barreiras impostas pela moralidade machista. Nos versos “às vezes sou quarto miguante,

lua nova e outras lua cheia”, percebe-se uma voz poética que sugere fases femininas em consonância com os estados da Lua. Mas uma vez, a Lua é a metaforização do corpo feminino nos versos de Sónia Sultuane. Os versos “sou a repetição dos meus sonhos,/ dos meus gostos dos meus gestos,/ sou um pedido de palavras bonitas” se configuram como um paralelismo sintático que torna simétrico o leitmotiv do fazer literário de Sultuane, como se escrever fosse projetar um EU que só se manifesta na literatura. Os versos “digo eu uma coisa bonita!!!/ és a memória, a estrela cadente dos meus segredos desejos!!!” referendam o projeto metapoético no que tange ao fato de o corpo lunar ser estrutura simbólica que movimenta a inesgotável roda das tantas encarnações sobre as quais a voz poética se submete ao ser evocada pela Literatura.

Últimas considerações

Na poesia de Sónia Sultuane, a Lua é uma representação do feminino que se materializa por meio de uma voz poética orientada estética e ideologicamente por uma força feminocentrada em função da valorização da mulher. A Lua se mistura com o corpo feminino multiplicado em várias fases lunares: a lua nova representando estado de recolhimento e invisibilidade; a lua crescente materializando o estado gestor da palavra literária; a lua cheia iluminando o empoderamento e a visibilidade feminina; a lua minguante reforçando a circularidade lunar de recolhimento e preparo para a metamorfose da palavra literária; e a lua literária que personifica o corpo metapoético ressonante e sempre presente na poesia de Sónia Sultuane.

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sebastião Alves da Rocha (UFRPE)

Profa Dra. Maria Emília Vasconcelos dos Santos (UFRPE)

Introdução

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

Nos últimos anos, uma gama de produções acadêmicas tem se concentrado em mostrar de forma positiva a história do povo negro, enfatizando lutas e resistência cultural empreendidas por diversos grupos e entidades negras. Soma-se a isso o protagonismo dos movimentos negros surgido, sobretudo, a partir dos anos 1970, movimentos os quais desmitificaram o discurso de que havia harmonia entre as etnias, quando, na verdade, a população negra

vivia na marginalidade. Fato que pode ser comprovado pelos indicadores sociais, se for traçado um comparativo entre negros e não negros. Neste sentido, este artigo contribui para positivar a história e a cultura negra, ao tomar o Morro da Conceição de Recife, como um território onde estas manifestações têm histórico de existência e resistência.

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

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

Vale ressaltar, que esses fatos reforçam que os negros tiveram, e ainda têm, que resistir à dominação do branco para conseguir preservar suas tradições culturais e religiosas. Dessa forma, a cultura negra brasileira se formou a partir de uma história de luta que permanece viva e atuante em todo o país. Um exemplo claro deste legado é visto na cidade de Recife, no estado de Pernambuco, que tem como parte de sua composição cultural

e social aspectos da cultura negra. Diante da importância que a cultura negra ocupa na formação da identidade cultural do Brasil, este estudo objetiva perceber como as práticas e manifestações culturais negras no Morro da Conceição, na segunda metade do século XX, se constituem enquanto foco de resistência e se mantêm perante os desafios.

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

História Cultural, Representação e Identidades Negras

A história Cultural (HC) é um campo da historiografia que se desenvolveu de forma mais efetiva a partir das últimas décadas do século XX. A HC, Enfoca além do mecanismo de criação dos objetos culturais, os meios envolvidos com a recepção. Esse fato reforça a ideia de que uma prática cultural não é constituída somente no momento da construção de um texto ou objetos quaisquer, sendo, portanto, um fato complexo em qualquer prática cultural (BARROS, 2003).

Os objetos que fazem parte da história cultural são inúmeros, a começar por instrumentos no âmbito das artes, da literatura e da ciência, onde podem ser observadas imagens que o homem produz

de si, da sociedade e do mundo que o cerca, além de condições sociais de produção e difusão dos objetos de arte e literatura. Ainda se incluem nesse campo os objetos da Cultura Material e os materiais (concretos ou abstratos) oriundos da cultura popular produzidos no cotidiano da vida de diferentes atores sociais. Esses eixos têm se constituído um foco especial de interesse por parte de historiadores (BARROS, 2003).

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

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

O conceito antropológico de cultura norteará nosso percurso no esforço de entender o que é cultura. Neste sentido, segundo a antropologia, pode se pensar em cultura como um conjunto de

práticas, de representação coletiva, que dão sentido à existência pessoal, ao mundo social, às relações com a natureza. A cultura pode ainda ser entendida como produção de práticas simbólicas que têm autonomia e especificidade. Como sistema de representação de costumes que permite a cada indivíduo, a cada comunidade, a cada sociedade dar sentido à experiência (CHARTIER, 2018).

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

De acordo Geertz (2008, p.5), a cultura é algo que deve ser percebido, não pode ser definido como coisa, como propriedade, não plenamente localizável. É um mecanismo de produção, de significados, é tudo aquilo que é compartilhado na sociedade. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos.

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

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

Nesta acepção, como projeção do ausente, a representação ao formular essa “imagem” produz significados referentes ao que o indivíduo e coletivo consideram importante lembrar, mais do que isso, é entender que as representações são construídas no inconsciente. O historiador, ao analisar essas categorias, deve ter sensibilidade para poder interpretar e entender para além das produções materiais da representação coletiva.

O Brasil possui uma população expressiva de afrodescendentes, aproximadamente 50%, segundo o último Censo Demográfico

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

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

No que que concerne à identidade, Stuart Hall (2015, p.10) defende que o final do século XX assistiu a uma mudança estrutural que transformou as sociedades modernas, que essas transformações mudaram nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Existe uma “crise de

identidade”, à medida que pequenos grupos se organizam e criam formas de existência afim de que suas referências de identidade sejam preservadas perante o desafio imposto pela modernidade, como é o caso da identidade cultural afro-brasileira.

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

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

As identidades negras estão em constante mutação, não permanece estática. Desse modo, não se pode conceber a identidade negra no singular, apesar de defender, neste estudo, a importância da preservação de marcadores para o fortalecimento da cultura negra, o correto seria falar em identidades negras. Existem alguns traços culturais que identificam um indivíduo como sendo negro, como por exemplo usar cabelos com tranças, *dread* ou *black power*, entre outros. No entanto, o fato de alguns indivíduos não

assumirem uma identidade política e estética, não faz com que eles deixem de ser negros.

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

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

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

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

Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamento que atravessam

fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrânea de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes (2003, p.343).

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

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

O Morro da Conceição é um bairro situado na zona norte da cidade de Recife. Sua história está associada ao monumento de Nossa Senhora da Conceição, edificado no local no ano de 1904. O processo de povoamento se iniciou de forma mais efetiva a partir dos anos 1940, no entanto, a ocupação massiva da região,

tendo como ponto de partida os arredores da estátua da santa, só aconteceu realmente nas décadas seguintes.

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

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

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

O Morro da Conceição, ao longo de sua história, reuniu inúmeras manifestações da cultura popular. Para este estudo, selecionamos algumas das culturas negras, objetivando mostrar indícios de que estas manifestações aconteceram desde os tempos

remotos e que constituem elementos de resistência do povo negro na região. Para isso, citamos abaixo algumas das manifestações culturais no Morro da Conceição relatada no Jornal do Bairro, na sua edição de 1979.

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

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

Pode-se observar, pela breve descrição dos grupos culturais no Jornal, algo em comum a todos os relatos, que é a dificuldade financeira enfrentada. Sobre a história de Maracatu “Águia de

ouro”, um dos entrevistados e fundador do grupo, seu Severino, conta:

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

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

O projeto criado pela Família dos Prazeres foi o primeiro a atuar no que seria considerado depois como educação para as relações étnico-racial. A preocupação com a falta de assistência educacional, cultural e de lazer para as crianças que viviam no Morro da Conceição, em 1982, fez um grupo de moradores se reunir na busca de alternativas, que culminou na criação, no mesmo ano, do Centro Maria da Conceição. As ações desenvolvidas refletiam conhecimentos, valores e crenças repassados por Dona Conceição.

Seu viver sociocultural foi transformado em princípios institucionais, que aliados a valores da equipe de trabalho e princípios éticos de visão dos povos africanos, buscavam preservar a cultura local afro-brasileira até a atualidade (BRASIL, 2018).

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

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

A música foi e é um canal de protesto utilizado pelo grupo para denunciar a situação do negro bem como para valorizar e fortalecer a negritude. A Família dos Prazeres, através do Centro Maria da Conceição e dos projetos culturais, mudou a percepção do “ser negro” de jovens e adolescentes do Morro da Conceição e forneceu importantes contribuições para a história do negro na cidade do Recife. Esse esforço, exemplifica muitas das formas

de resistências dos afro-brasileiros em manter viva a história e cultura afro-brasileira e africana.

Considerações finais

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

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

O Morro da Conceição é um exemplo de um espaço no qual o negro é silenciado, uma população expressiva de afrodescendentes que não têm incentivo por parte do Estado para manter suas raízes culturais, como foi o caso do fechamento do Centro do Educador Popular Maria da Conceição dos Prazeres. Portanto, o Morro da Conceição foi e continua sendo um palco de resistência cultural negra e afro-brasileira na cidade do Recife, em Pernambuco.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Boa Vista é um topônimo genérico de uma unidade territorial rural que se subdivide em Boa Vista dos Lucianos, Boa Vista dos Barros e Boa Vista dos Negros. Encontra-se situada no sertão do Seridó, no Rio grande do Norte, Brasil. Atualmente, faz parte da zona rural do município de Parelhas, dista 7km desta cidade. Seu território hoje é constituído por 200 hectares de terras, sendo uma parte dessa área habitada, uma outra utilizada para a roça e criação de animais para consumo interno e outra grande parte inabitada, formada por serras e vegetação nativa – caatinga. O município de Parelhas está a 250Km de Natal, a capital do estado, fica à margem esquerda do Rio Seridó e tem como limites geográficos os municípios de: Carnaúba dos Dantas (ao Norte), Equador (ao Sul), Picuí (PB) (à Leste) e Jardim do Seridó e Santana do Seridó (à Oeste). O acesso a este município dar-se pela estrada interestadual

e intermunicipal - BR/RN 086. Possui uma população atual de 22.600 habitantes.

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

Fotografia Histórica, Social e Cultural da Boa Vista

Para construir esta narrativa descritiva de ordem histórica, social e cultural da Boa Vista dos Negros no contexto atual, a priori, deixei de lado a forma comum (senso comum) de ver esta comunidade como um grupo de escravos fugitivos - um quilombo aos moldes de Palmares. Isso porque concordo com os autores que comprovam a impossibilidade de escravos fugidos permanecerem numa localidade circunvizinhada por vilas de moradores em sua maioria brancos e com posses - Vila de Conceição (atual Jardim

do Seridó), Vila do Príncipe (atual Caicó) e a Fazenda Boqueirão (atual Parelhas), como foi o caso da Boa Vista dos negros. “Se ali houvesse escravos fugidos, seria óbvio que os senhores moradores da vizinhança juntamente com as autoridades provinciais, teriam destruído tal comunidade” Assim comenta Sebastião Santos, historiador local. Do mesmo modo, não descartei os discursos sobre a possibilidade de escravos provindos de localidades vizinhas, terem mantido uma relação de amizade com os negros do quilombo Boa Vista, frequentando a localidade com a devida autorização dos seus senhores. Como diz o professor e historiador Sebastião Santos (2006), “Nem valongo, nem Palmares”:

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

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

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

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

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

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

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

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

Historicamente, os quilombos são grupos étnicos com trajetórias, ancestralidade negra e relação territorial específica. Segundo relatório antropológico, a comunidade Boa Vista dos Negros assume essa caracterização. Para melhor entender a história desse quilombo, apresento-o a partir dos três grandes marcos identitários: O primeiro marco diz respeito a negra Tereza que delimita a memória genealógica do grupo; o segundo marco a Irmandade do Rosário, com sua Dança do Espontão e a Festa de Nossa Senhora do Rosário, onde está fortemente explícita a ancestralidade cultural africana; o terceiro e mais recente marco, a titulação das terras como terras de remanescentes de quilombo

que nos remonta à hereditariedade de parentescos dos quilombolas com os ancestrais afros.

Memória Genealógica - “De Tereza aos Negros que batucam hoje”

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

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

históricos existentes sobre a localidade (Relatório Antropológico - RTID, 2007, p. 84).

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

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

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

A ancestralidade da Boa Vista, contada de geração em geração, remontaria então aos meados dos anos 1840[...] Os diferentes relatos da sua fundação apontam para uma situação social em que uma mulher,

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

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

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

Os membros mais velhos da Boa Vista: Manuel Miguel, Chica Vieira e Zé de Bil, quando questionados, são muito enfáticos em afirmar: Tereza ficou lá na casa, mas ela não era escrava, ela ficou como criada da casa e, provavelmente, Tereza engravidou

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

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

Ancestralidade Cultural Africana: “Entre a Devoção e o Espetáculo”

Irmandades do Rosário

A Irmandade dos Negros do Rosário são congregações religiosas bastante difundidas entre a população afro-brasileira, integrada a festa de Nossa Senhora do Rosário, tornou-se a organização institucional que melhor expressou o catolicismo negro no Brasil. A Igreja Católica na tentativa de introduzir os conceitos

da religião aos escravos africanos e crioulos e de obter o controle de suas devoções, cria as Irmandades. Estas, surgem primeiramente na Europa, no século XV, com os africanos de Lisboa, em seguida foram introduzidas na África e chegando posteriormente à América colonizada.

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

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

As irmandades negras serviam como espaço de sociabilidade e assistência entre os seus membros escravizados e os forros, ao mesmo tempo, os negros aproveitavam os momentos de festa para cultuarem os seus santos de origem, fazendo as devidas correlações destes com os santos católicos. Foi no Brasil

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

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

Irmandade da Boa Vista

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

A atuação dessa irmandade negra, em todo o Seridó, supõe ainda a existência de comunidades organizadas,

de solidariedades, de um sistema de ajuda mútua entre os mais pobres, de forma de solidariedade próprias ao grupo, de estratégias de sobrevivência e de valorização do grupo. Em alguns momentos, esses agrupamentos serviram para fomentar rebeliões de escravos[...] (CAVIGNAC et ali.; Cascudo, 1995, p. 194).

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

Durante os três dias que duravam as festividades, permaneciam reunidos na Casa do Rosário, e ali se divertiam à larga - dançando, bebendo e comendo. era um alarido ensurdecador, pois tocavam toda sorte de instrumentos: gaita, fole, viola, tudo acompanhado de tambores que não cessavam de azucrinar, dia e noite, os ouvidos dos vizinhos[...] (LAMARTINE, 1965. p. 69).

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

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

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

Titulação das terras do Quilombo

A lembrança da distribuição de terras entre os herdeiros, traz à tona a memória genealógica do grupo e fundamenta a aquisição do título de quilombo, a partir da legitimidade da ocupação. Por volta dos anos de 2002 e 2003, no início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, iniciou-se um processo para legalização

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

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

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

Até o término desta pesquisa, a comunidade ainda não havia recebido, formalmente, a certidão de reconhecimento das terras. Apesar do documento de legalização ter sido emitido em 06/04/2004, pela Fundação Cultural Palmares (FCP). Junto ao INCRA/RN a solicitação da regularização fundiária foi feita em 09/05/2004.

As Escolas para a Boa Vista dos Negros

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

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

“Quer ensinar aos negros? Tem coragem?” Ai eu disse: Sim. Ai ensinei até... Comecei a ensinar em 54, na casa de pai, ali, que era uma palhoça. Ai quando foi em 58, ele (Florêncio Luciano) construiu esse grupo ai. Ensinei lá até que eu me aposentei. Ensinei por 30 anos. Comecei com 17 anos. Só tinha até o terceiro ano. que nesse tempo não falava série falava terceiro ano. Ai ensinei, ensinei... depois que eu comecei a ensinar, o estudo foi ficando mais valorizado, ai eu comecei a estudar, ter aqueles treinamentos... que ainda hoje tem, mais era diferente. Ai eu ia passava um dia, uma semana, nos treinamentos... [...] em 58, construiu esse prédio, aqui num tinha nenhuma casa que fosse alvenaria, era tudo de palha. Eu comecei ensinar no rancho de pai, era ali por trás desse curral e era de palha. (Francisca Benvinda Vieira Amaral, em janeiro de 2014)”

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

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

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

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

Hoje, os alunos moradores da Boa Vista dos Negros enfrentam obstáculos para ter acesso à educação. A escola da comunidade teve seu funcionamento encerrado, alega-se a falta de contingente de alunos. Por esse fato, a prefeitura disponibilizou um ônibus que faz o transporte dos alunos da Boa Vista à Parelhas e da Boa Vista ao Juazeiro (Comunidade rural vizinha). Porém, esse não é um fato isolado deste quilombo. Durante pesquisas desenvolvidas, vi que

raras comunidades quilombolas possuem escolas que ofertam o ensino fundamental completo. Percebi também que, assim como a escola rural que atende à Boa Vista dos negros, situada no Juazeiro, a maioria das escolas quilombolas ou que atendem aos alunos provindos de quilombos, possuem somente um professor, que conduz aulas para turmas multisseriadas, ou seja, uma criança da alfabetização fica no mesmo espaço que outras do 1º ao 4º ano do ensino fundamental. O número de professores é insuficiente para atender à demanda e outros tantos professores não são capacitados.

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

Escolas que atendem os quilombolas da Boa Vista – Inclusivas?

Apesar dos documentos oficiais Nacionais terem proposto a inclusão do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, os currículos prescritos e as práticas pedagógicas nas escolas básicas do município de Parelhas (4 escolas pesquisadas), ainda não conseguiram cumprir tal preceito. A realidade das escolas pesquisadas nos mostra um quadro onde todos os profissionais são conhecedores da existência da lei 10.639/03 e afirmam ser importante o estudo da cultura afro brasileira nas escolas básicas

do país, no entanto, ainda não conseguiram sistematizar tais conhecimentos nas práticas pedagógicas cotidianas, embora vejam a escola como espaço ideal para se discutir, refletir e analisar as questões relativas as relações étnico-raciais. São diversas as justificativas para a não inclusão dos conteúdos: “lei abrange o país, mas não existe um documento específico para cada estado ou cada município”; “falta conhecimento de base para os professores”; “faltam fontes de pesquisa nas bibliotecas locais”, etc.

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

A história oficial do município, presente nos manuais que chegam as escolas, também, não colaboram com essa inclusão do negro da Boa Vista nos fazeres da escola, tendo em vista que estes escritos, quando não ocultam a história da comunidade, contam

de forma truncada e ou folclorizada, bem como, com informações incompatíveis com a memória local (*).

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Profa. Dra. Sylvie Debs

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

*“Le silence, c’est la mort, et toi, si
tu te tais, tu meurs et si tu parles,
tu meurs. Alors dis et meurs !”*

TAHAR DJAOUT

Desde 2014, a CABRA (www.cabras.org) Casas BRAsileiras de Refugio, promove a liberdade de expressão, defende os valores democráticos e fomenta a solidariedade internacional, implementando a Rede Internacional de Cidades Refugio (ICORN:www.icorn.org) no Brasil, onde se criou o conceito de “universidade-refúgio”, com



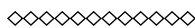
¹ Diretora Fundadora da CABRA (www.cabras.org). casasbrasileirasderefugio@gmail.com. E-mail: sylvie.debs@unistra.fr

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

a adesão da UFMG em 2017³, tornando-se a primeira “univer-cidade-refugio” na América do Sul⁴. Assim, desde junho de 2017, o escritor e doutor Felix Kaputu, da República Democrática do Congo, é o primeiro ICORN residente no Brasil e na América do Sul.

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

As cidades que participam da rede se comprometem em hospedar o artista, o casal ou a família, por um período de dois anos. Oferecem alojamento, seguro saúde, ensino da língua do país anfitrião, além de um salário mínimo para as despesas diárias. Cabe à cidade também integrar o escritor/artista em eventos culturais, sociais, acadêmicos. Podemos citar alguns exemplos de escritores e artistas que foram protegidos pelo ICORN desde sua criação: Svetlana Alexievitch⁶, Belarus, Prêmio Nobel de Literatura 2015;



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

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

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

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

Zineb El Razhoui⁷, Marrocos, jornalista de Charlie Hebdo e Ramy Essam⁸, Egito, cantor da Primavera Árabe.

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

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

1989: Um marco na história da censura

Aconteceu há trinta anos⁹. 1989 não só foi o ano da derrubada do muro de Berlim, do massacre na Praça da Paz Celestial na China e do surgimento da *web* para o público, mas também



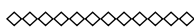
7 <https://www.icorn.org/writer/zineb-el-rhazoui>

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

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

o ano da condenação à morte do escritor britânico de origem indiana Salman Rushdie, por uma fátua¹⁰ do Líder Supremo da Revolução Islâmica, o Aiatolá Khomeini, em razão do romance *Os Versos Satânicos*, considerado blasfemo contra o Islão: o teocrata iraniano conclamava todo bom muçulmano para executar o autor. A Fundação Khordad 15, próxima ao regime dos molás, ofereceu um preço por sua cabeça: US \$ 2,8 milhões, valor que chegou a US \$ 3,3 milhões, em 2012.

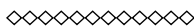
Salman Rushdie foi o primeiro escritor da história da humanidade a ser perseguido no mundo inteiro. E, se ele escapou à morte, infelizmente alguns dos seus tradutores, editores e livreiros foram assassinados por terem promovido o romance. Em julho de 1991, Ettore Capriolo, tradutor italiano dos *Versos Satânicos*, foi gravemente ferido em um ataque. O tradutor japonês, Hitoshi Igarashi, foi morto com várias facadas. Em 1993, o editor norueguês do livro, William Nygaard, foi ferido por três balas nas costas. Nesse mesmo ano, o tradutor turco Aziz Nesin escapou do fogo ateadado contra ele, que terminou por matar 37 pessoas. E esta lista não é exaustiva¹¹. O autor foi forçado a viver escondido, sob a proteção do governo britânico, e a fátua perturbou os costumes de nossas sociedades, que afirmam a liberdade de expressão. Esse acontecimento marcou uma verdadeira declaração de guerra contra os valores universais que sustentam nossa civilização: como se pode imaginar que, no final do século 20, alguém pudesse ser condenado por ter escrito... poemas?



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

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

Infelizmente, este não foi um caso isolado no mundo. Logo depois, na Argélia, a partir de 1992, mais de cem jornalistas, escritores, artistas e professores foram assassinados sob o impulso eleitoral da Frente de Salvação Islâmica (FIS), que levou o governo a suspender o processo democrático e a declarar o estado de emergência. Quando o escritor, poeta, romancista e jornalista Tahar Djaout faleceu, em 2 de junho de 1993, após um ataque terrorista, Salman Rushdie lançou um apelo, em julho, em Estrasburgo (França), para criação de uma estrutura internacional de proteção dos escritores vítimas de perseguições. Foi assim que nasceu o Parlamento Internacional dos Escritores (IPW), em novembro de 1993, que lançou o Cities of Asylum Network (INCA), tendo Salman Rushdie (1994-1997), Wole Soyinka (1997-2000) e Russel Banks (2000-2003) como seus sucessivos presidentes. O conselho executivo, incluindo Adonis, Breyten Breytenbach, Jacques Derrida, Edouard Glissant, Salman Rushdie, Christian Salmon e Pierre Bourdieu, criou uma rede de cidades de abrigo e se equipou com duas ferramentas de divulgação: uma revista internacional, *Autodafé*¹², publicada simultaneamente em oito idiomas, e um *website* que visava promover a tradução e a circulação de obras censuradas. No décimo aniversário da sua criação, o IPW foi dissolvido, mas o projeto permaneceu intacto. Christian Salmon, seu secretário geral, contou a aventura dessa “árvore de palavras” em dois livros de memórias¹³.



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

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

2006: ICORN – Proteger – Promover - Participar

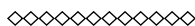
Restou um desafio, em forma de pergunta, para todas as cidades e organizações envolvidas nesse projeto: devemos unir forças, aprender com os fracassos e sucessos do passado e começar de novo? Não recuar foi a alternativa escolhida e, em junho de 2006, o Secretariado da ICORN foi estabelecido em Stavanger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

Em 2010, a ICORN tornou-se uma organização independente e, em 2014, a assembleia geral votou a favor da decisão de oferecer também residências para músicos e artistas. Apesar de já ter ajudado por volta de duzentos escritores e artistas em doze anos, com o aumento do número de escritores perseguidos no mundo, alguns 800 casos em 2014 segundo dados do PEN Internacional de Londres (www.pen-international.org), continua sendo preciso e urgente abrir novos espaços em todos os continentes, para acolher romancistas, ensaístas, dramaturgos, poetas, blogueiros, editores, tradutores, redatores, jornalistas e caricaturistas, ameaçados de morte e tortura. Por esta razão, foi lançado o projeto CABRA (CASas BRAsileiras de Refúgio), no Brasil.

2014: CABRA – Casas BRasileiras de Refúgio

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

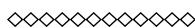
O terceiro passo foi dado em novembro de 2014, quando uma comissão de trabalho, formada pelo PEN Internacional de Londres, o PEN Clube do Brasil, o diretor de ICORN, a fundadora da CABRA e dois escritores exilados (Irã e Honduras¹⁴), veio participar de vários eventos culturais literários (Ouro Preto, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Petrópolis), para divulgar o conceito da ICORN no Brasil, terra de longa tradição de imigração e de integração cultural. A defesa da liberdade de expressão, o respeito aos direitos humanos, o exercício da democracia, a tradição de hospitalidade são valores essenciais que



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

impelem esse país a abraçar plenamente a causa. Como a ICORN conecta suas cidades membros e seus escritores hospedados numa rede global de solidariedade, criatividade e interação mútua, as cidades brasileiras são também altamente beneficiadas, ao integrarem essa rede. Através dos avanços da tecnologia, os escritores da ICORN podem atingir a mídia e a audiência, em seus países de origem, além de suas vozes poderem ser ouvidas por um novo público na cidade que os acolhe, no além-mar. O documentário de Marion Stalens, *O silêncio ou o exílio* (2012), com a participação dos escritores Ma Jian (China), Mana Neyestani (Irã), Svetlana Alexievitch (Bielorrússia) e Horácio Castellanos Moya (Salvador), ilustra o percurso de alguns artistas abrigados pela rede ICORN.

O quarto passo foi dado em 2015, com vários encontros entre a fundadora da CABRA e diversas instituições brasileiras que estão apoiando a ideia em diferentes universidades do Brasil. Uma segunda comissão de trabalho, formada pela diretora executiva da ICORN, a fundadora da CABRA e dos escritores exilados (Egito e Etiópia¹⁵), encontrou novos simpatizantes da rede ICORN que, desde 2016, integram a rede, em diversas cidades do Brasil. Em Belo Horizonte, o segundo seminário organizado na UFMG, com a temática “A escrita, o exílio, a casa”, deu lugar a um dossiê publicado na Revista da UFMG¹⁶. Esse trabalho preparatório, que envolveu boa parte da comunidade universitária, foi necessário para permitir a assinatura do convênio entre a ICORN e a UFMG, em janeiro de 2017, e acolher, por dois anos, o primeiro residente ICORN.



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

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

O conceito de cidade-refúgio

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

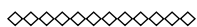
Em 21 de setembro de 1995, o Parlamento Europeu expressou seu apoio ao IPW, convocando as cidades para integrarem a rede. Vinte e quatro cidades se manifestaram na ocasião, nos Estados Unidos e na Europa (Alemanha, Áustria, Espanha, Finlândia, França, Itália, Noruega, Holanda, Suécia e Suíça). Em 6 de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

Como se sabe, o nome “cidades-refúgio” parece inscrever-se em letras de ouro na própria constituição do Parlamento Internacional dos Escritores. Desde nosso primeiro encontro, nós tínhamos pensado em abrir as cidades-refúgio por todo o mundo. E isso se assemelha bem, de fato, a uma nova cosmopolítica. Pensamos em empreender, através do mundo, a proclamação e a instituição de “cidades-refúgio”, numerosas e

Refúgio eram seis cidades levíticas no Reino de Israel e no Reino de Judá, nas quais os perpetradores de homicídio acidental podiam reivindicar o direito de asilo. A Bíblia nomeia estas seis cidades como sendo cidades de refúgio: Golã, Ramote e Bosor, a leste do rio Jordão, e Kedesh, Shechem e Hebron, do lado ocidental. Por uma ironia da História, um conceito fundado pelo primeiro monoteísmo está na necessidade de ser reativado pelo terceiro monoteísmo, por um filósofo e escritor francês, nascido na Argélia em 1930, em uma família judia. Adaptando esse conceito europeu para uma realidade americana diferente, foi mais relevante e sensato oferecer essa missão de acolhimento, proteção e hospitalidade às universidades federais, apoiando-nos teoricamente nas reflexões do próprio Derrida acerca da universidade como um lugar em que é possível fazer avançar o pensamento¹⁹. E assim seguimos, trabalhando em situações de avanço diferente, dependendo de questões práticas, financeiras e administrativas. Um período de um a três anos é geralmente necessário para constituir as condições necessárias para iniciar uma residência ICORN. A iniciativa da UFMG, portanto, continua sendo um modelo essencial e inspirador para outras universidades brasileiras.

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

Abazar A. Bagi Hamid, que se apresenta como o “Beatles do Sudão”, chegou à cidade de Harstad (Noruega) no dia 10 de



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

dezembro de 2014, como o primeiro músico convidado a receber uma residência de proteção. “Quando cresci, não tive oportunidade de estudar música por causa da censura no Sudão. A Irmandade Muçulmana tomou o poder em 1989 e sufocou todas as formas de música. Institutos foram fechados. Fui forçado a estudar arquitetura na Universidade Sudanesa de Ciência e Tecnologia”, diz ele sobre o regime de Omar Al Bashir²⁰.”

O músico²¹ cresceu no cinturão cultural, que se estende entre o Sudão e o Golfo. Sua música tem raízes na música tradicional, tanto do Sudão quanto da África da área do Golfo, fortemente inspirada pelo *reggae* e a música Afro-Latina. As canções de Abazar Hamid ousam tratar de assuntos que vão desde a paz, a amizade e a unidade, até o genocídio, a perda de entes queridos, além de canções de lamento sobre cidades inteiras destruídas pelo governo sudanês. O músico começou a cantar pela paz no Sudão muito cedo e formou sua primeira banda, “Balsam”, na universidade. Em 1997, tornou-se conhecido em nível regional, quando se juntou à “IGD ELGLAD” e, em 2005, deixou sua profissão de arquiteto para começar sua carreira solo, lançando o projeto “Canções do arco-íris”. O projeto reuniu músicos de todo o Sudão, com o objetivo de veicular letras sobre direitos humanos e dignidade, através do comitê de acompanhamento de música.

Em 2006, trabalhou com várias organizações, para ensinar os cantores tradicionais Hakama Árabes – coloquialmente chamados cantores Janjaweed – em Darfur. A idéia por trás do projeto era convencer os cantores Hakama a assumirem um papel mais ativo no movimento pela paz. Abazar Hamid lançou seu primeiro



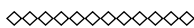
20 <https://www.riotmaterial.com/abazar-hamid-aka-the-beatles-of-sudan/>

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

álbum solo, “Sabahak Rabah” (“Good Morning Home”), em 2007, mas enfrentou um aumento da censura. Canções que tratam de questões sociais e políticas foram especialmente examinadas e, depois de uma forte censura e ameaças verbais graves, Abazar escolheu mudar-se para o Cairo, em 2008.

No seu exílio, montou o projeto “democratizar a música”, em colaboração com outros músicos do Sudão e do Egito, como um fórum para compartilharem recursos, em vez de lutarem uns contra os outros. O projeto rendeu vários eventos e performances e sua canção “Paz para Darfur”, que tinha sido previamente censurada no Sudão, foi incluída e lançada como parte do CD “Ouça os condenados”. Infelizmente, o músico foi pego pela História, porque a mesma Irmandade Muçulmana da qual tinha fugido no Sudão tomou o poder no Egito depois que Hosni Mubarak foi derrubado e novas ameaças surgiram para ele e sua família. Abazar Hamid não teve outra escolha senão registrar-se como refugiado no ACNUR²² e se candidatou para uma residência ICORN.

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



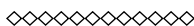
22 <https://nacoesunidas.org/agencia/acnur/>

200 músicas durante todo o trajeto até o exílio. E, se perdeu seu público no Sudão, conquistou um público internacional.

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

Zineb El Razhoui, tornada mundialmente famosa após os ataques do Charlie Hebdo, é uma ativista veterana, conhecida por sua franqueza e sua capacidade de argumentar, enfrentando seus detratores. Filha de um mecânico da Royal Air Force, conhecido como um “esquerdista muçulmano”, e de mãe “mestiça de olhos azuis”, fruto da união “escandalosa” de uma mulher francesa com um representante (nativo de Oran) do FLN (Frente de Libertação Nacional) na França junto com a diáspora da classe operária argelina²³, nasceu em Casablanca. Com 18 anos, veio a estudar as línguas árabe e inglesa em Paris. Depois de seu mestrado em línguas estrangeiras na Universidade de Sorbonne-Nouvelle, formou-se em sociologia da religião na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) e defendeu sua tese sobre “*Evangelização no Marrocos*”, em 2007. Foi professora de árabe clássico, bem como de metodologia de pesquisa na Universidade Francesa do Egito, antes de cobrir a guerra de Gaza, em 2008, como jornalista.

Depois Zineb El Rhazoui começou a publicar vários artigos sobre minorias religiosas na revista “L’Hebdomadaire”, um

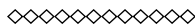


23 https://www.liberation.fr/ecrans/2015/05/31/charlie-a-dos_1320256

pioneiro da imprensa independente em Marrocos. Foi cofundadora do Movimento Alternativo para Liberdades Individuais (MALI), na origem dos piqueniques em praças públicas durante o Ramadã (que lhe renderá sua primeira fátua²⁴), antes de coordenar o Movimento 20 de Fevereiro de 2011, movimento que apareceu em Marrocos após a onda de protestos e revoluções em outros países do Norte da África e Oriente Médio, conhecida como a Primavera Árabe, antes de ser por um tempo porta-voz do movimento feminista NPNS (Ni Putes Ni Soumises), na França. No final de 2011, assediada pela polícia marroquina, ela obteve asilo na Eslovênia, como escritora ICORN da cidade de Ljubljana, de 2011 a 2013, e começou a cooperar com Charlie Hebdo.

Zineb El Rhazoui publicou capítulos em dois livros, *Les 1000 unes de Charlie Hebdo* (Ed. Les Échappés) e *Nouvelles du Maroc* (2011), para o qual ela contribuiu com um conto político «Ahmed o empresário» (Coll. Miniatures, Ed. Magellan). Em 2013, publica *La Vie de Mahomet* (Ed. Les Échappés), ilustrada por Charb²⁵. Na introdução, ela explica a importância do livro:

Crentes e leigos concordam em pelo menos um fato: Muhammad era um homem. Selo dos profetas ou impostor, pacifista ou guerreiro, místico ou sedento por poder, alma caridosa ou tirano, asceta ou amadora de mulheres, a personalidade de al-Amin, o Honesto, o último mensageiro de Allah, levanta muitas questões e alimenta todas as fantasias. Ao contrário de Jesus

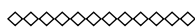


24 <http://memri.fr/2009/11/16/au-maroc-pique-nique-pendant-le-ramadan-pour-defendre-la-liberte-de-culte/>

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

e Moisés, que abalaram a imaginação ocidental, sua história sofreu com a falta de pedagogia. Mais do que os ensinamentos religiosos destinados ao seu rebanho, sua jornada terrestre merece ser conhecida por todos. Esta é precisamente a ambição deste presente trabalho. Ao contrário das aparências, trata-se de um livro muito sério, que exigiu longos meses de pesquisa para ilustrar a jornada de um homem, Muhammad, conforme descrito nas próprias fontes islâmicas²⁶.

Apesar do aviso, o livro despertou muitas críticas contra os dois autores. Icônica sobrevivente do ataque terrorista contra Charlie Hebdo, Zineb continua sua luta para denunciar o Islã radical. No início de 2016, lançou o livro *13, Zineb fala sobre o inferno do 13 de novembro, com 13 testemunhas que estavam no centro dos ataques*". Seu texto nos faz mergulhar na carnificina, por meio de 13 testemunhas diretas: policiais, bombeiros, médicos de emergência, vítimas e parentes de terroristas. Em 2016, a publicação do livre *Détruire le fascisme islamique* despertou uma nova onda de ameaças contra sua vida. Zineb El Rhazoui reclama o direito de criticar a religião islâmica e revela a verdadeira estratégia de expansão do fascismo islâmico no Ocidente, explicando como islamistas transformaram democratas convencidos em seus aliados no caminho para a Ummah²⁷. O livro é um sinal de alarme contra o empreendimento de inversão moral dos valores universais da liberdade. Posicionando-se como atea na cultura muçulmana,



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

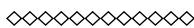
²⁷ Designa a comunidade dos muçulmanos, independentemente de sua nacionalidade, seus laços de sangue e os poderes políticos que os governam.

Zineb vive sob a ameaça de várias fátuas de morte e se tornou a mulher mais protegida da França.

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

Daniel Mekonnen formou-se em Direito na Eritreia, onde serviu, entre outras coisas, como juiz do Tribunal Provincial Central em Asmara, antes de seguir os estudos na África do Sul, onde permaneceu por 7 anos para desenvolver seus estudos de pós-graduação, como beneficiário de um programa de bolsas de estudo seletivo, financiado pelo Banco Mundial e administrado pelo governo da Eritreia. Isso aconteceu em outubro de 2001, um mês após a repressão política de setembro de 2001. O país, cujo parlamento foi dissolvido em 2002 sob o governo autoritário do presidente Isaias Afwerki, é considerado um dos países mais militarizados do mundo. A Constituição adotada em 1997 não entrou em vigor até hoje e a liberdade de imprensa praticamente não existe. Desde 2007, a Eritreia está nos últimos lugares no Índice de Liberdade de Imprensa, publicado anualmente pela Reporters Without Borders (RSF)²⁸.

Na África do Sul, Daniel Mekonnen participou ativamente da formação de um movimento juvenil progressista, conhecido como Movimento Eritreano pela Democracia e pelos Direitos Humanos (EMDRH), que foi rotulado pelo governo eritreu como “grupo de traidores”. Tornou-se o alvo principal da perseguição política. Como era impossível voltar à Eritreia, Mekonnen decidiu permanecer no exílio por um tempo indefinido. Nesse contexto, também perdeu sua cidadania eritreia, quando se tornou impossível

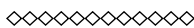


28 <https://rsf.org/fr/donnees-classement>

de várias bolsas de estudo, durante vários anos, até que lhe foi concedida a residência da ICORN em Luzerna, financiada pelo Centro PEN Suíço-Alemão. Chegou em Luzerna em novembro de 2015, como o primeiro escritor da ICORN na cidade onde divide seu tempo entre Luzerna e Genebra.

Em Luzerna, Daniel Mekonnen está envolvido em atividades relacionadas à poesia. Atualmente, está organizando uma antologia de poemas eritreus que será publicada em edição bilingue na Alemanha. Faz palestras e discursos públicos, em diferentes lugares, sobre a situação dos direitos humanos na Eritreia, incluindo o estado terrível da liberdade de expressão. Continua escrevendo seus poemas em tigrinya, expandindo sua antologia de *“Poesia no Exílio”*. Genebra é a cidade onde ele mora com sua família. Além desses trabalhos, Mekonnen executa uma série de atividades relacionadas com o sistema de monitoramento de tratados da ONU (sistema de direitos humanos), incluindo o Conselho de Direitos Humanos. A maioria dessas atividades está relacionada com a situação dos direitos humanos na Eritreia. – “A oposição dentro do país foi silenciada, resistência ativa ocorre hoje apenas do exílio³²”, diz Daniel Mekonnen.

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



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

cargo político. Desejo continuar minhas publicações e apresentações sobre a liberdade de expressão e direitos humanos³³.”

A universidade como refúgio

Para quem se interessar mais sobre a situação dos escritores em risco hoje em dia e a diversidade de casos encontrados ao longo desses quase treze anos, é possível descobrir uma centena de curtas entrevistas realizadas com os residentes da ICORN nas diferentes cidades³⁴. Para quem quiser participar de forma mais concreta ao projeto ICORN/CABRA, é possível organizar eventos e mesas redondas sobre a temática da liberdade de expressão, convidando os escritores e artistas a testemunhar. E para quem gostaria de criar uma comissão de trabalho dentro sua universidade para preparar a assinatura de um convênio com ICORN para poder abrir uma residência, é possível entrar em contato com o secretário da ICORN ou a diretora fundadora da CABRA. Victor Hugo, conhecido como um ardente defensor da cultura e da liberdade de expressão, costumava dizer que “a liberdade começa onde a ignorância termina”. A universidade é esse lugar real e simbólico, onde se constroem os saberes e se luta contra a ignorância. Por isso, é também o melhor refúgio que hoje podemos oferecer, no Brasil, aos escritores e artistas perseguidos.



33 *Ibidem*.

34 www.cabras.org

CONFLITOS DE VOZES EM PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE

Tarcyene Ellen Santos da Silva (UFRN/PPgEL)

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

Introdução

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

Em seu exílio se consagrou como escritor, com a publicação de diversos romances, os quais receberam diversas premiações. Sua conquista de grande prestígio foi o título de autor imortal, concedido pela Academia Francesa de Letras (Académie Française) em 2013. Antes de se consolidar como autor célebre, este escritor trabalhou como operário e viveu na periferia da sociedade

quebequense, onde diversos imigrantes de diferentes destinos se encontravam. As temáticas de suas obras costumam ser complexas e polêmicas, desenvolvidas tendo como foco as questões raciais, os preconceitos entre as raças, os clichés sexuais ligados à raça negra, a problemática imigrante, o exercício intelectual, as disparidades entre classes sociais, tanto do Quebec quanto do Haiti, entre outros aspectos. É válido salientar que suas dez principais obras são parte de seu projeto autoficcional, o qual ele nomeou de *Autobiographie Américaine*. Nelas, ficção e biografia se misturam.

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

O fato é que ao invés de fazer do colonialismo a sua matéria prima, Laferrière opta por retomar a história nacional haitiana trabalhando as múltiplas identidades de sua contemporaneidade. Deste modo, podemos encontrar em *Pays sans chapeau* o diálogo entre os diferentes momentos históricos haitianos, as variadas culturas que resultaram dos encontros entre os povos que originaram o Haiti e, ainda, as diferentes línguas que estão estabelecidas até os dias de

hoje. Sendo assim, nosso foco será refletir sobre as múltiplas vozes que tocam estas questões. Em primeiro lugar, desenvolveremos um recorte teórico quanto à crítica formulada por Bakhtin, acerca da *Polifonia*. Em seguida, analisaremos algumas características de *Pays sans chapeau*, como as escolhas linguísticas presentes na obra e recortes dessa narrativa que tocam às questões religiosas haitianas, em específico, as tensões entre o catolicismo e o vodu.

Sobre o conceito de polifonia

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

Assim sendo, a polifonia nesse tipo de música resguardava algo de dissonante e dinâmico em sua composição, construída com base na coletividade das vozes. A polifonia surgiu em oposição ao canto gregoriano que, por sua vez, primava pelo controle das vozes em um canto uníssono, com melodia e letra única. Diferentemente do canto gregoriano a polifonia se destaca por sua “[...] percepção

carnavalesca do mundo” (ROMAN, 1993, p.210). Nela, podemos escutar as múltiplas vozes, sem a predominância de uma ou de outra. Foi com essa essência primeva do termo em questão que Bakhtin (2013) propôs uma nova percepção da poética literária.

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

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

Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita (PIRES & ADAMES, 2010, p.66).

Se o canto modal só pode existir por causa dos contrastes que dialogam tanto na melodia quanto nas vozes, no romance polifônico

o princípio será semelhante. Tudo se baseia na orquestração e interação das e entre as vozes sociais que povoam o texto, não sendo necessariamente atribuídas apenas ao autor da obra, mas pertencente ao coletivo das linguagens e dos discursos sociais que se instauram na obra.

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

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

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantenho a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2013, p.4-5).

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

O encontro cultural

Pays sans chapeau é narrada em primeira pessoa por um escritor célebre que retornou ao país de origem, após vinte anos de exílio. O propósito de Vieux Os é reencontrar sua antiga vida e escrever um novo livro sobre o Haiti. Entretanto, essa missão é interrompida por causa de acontecimentos sobrenaturais: o surgimento de zumbis nas cidades de Porto Príncipe e em *Bombardopolis*. Trata-se de uma viagem ao mundo dos mortos que lhe proporciona o encontro com os deuses do vodu, os quais pedem ao escritor que componha sua obra a respeito do universo religioso deles, entre outros aspectos. A obra oscila entre dois universos: *Pays réel* e

Pays rêvé; o primeiro se volta para o cotidiano local da cidade urbana, já o segundo desenvolve o imaginário cultural haitiano.

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

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

Através das escolhas dos ditados haitianos, em *créole*, a obra imprime as discussões de um movimento nacional histórico: o *Indigénisme*. Segundo Charles (1984) o *Indigénisme* sempre esteve presente na literatura haitiana, todavia em graus diferentes. Em sua exposição, ela aborda historicamente a evolução estética e temática desta literatura, revelando-nos que, na verdade, o *Indigénisme* não é apenas o louvor à cultura do negro, mas a própria identidade haitiana. A prova disso é que, para ela, este

termo se aproximará cada vez mais do *haitianisme*. Ou seja, é uma identidade propriamente Haitiana.

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

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

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

Assim como o créole serviu de língua franca, o vodu serviu de religião franca entre os escravos africanos de múltiplas tribos. [...] os escravos integraram crenças, ritos, músicas e danças originários de suas diferentes tribos para formar uma religião sincrética, símbolo de sua unidade e diversidade (GRONDIN, 1985, p. 78).

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

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

O interessante é que o autor do nosso corpus não tinha a pretensão de defender um nacionalismo haitiano ou de desenvolver as tensões entre as duas línguas. Não que ele não tenha a consciência dessas tensões históricas e do papel dessas duas

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

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

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

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

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

A adição da *Négritude* e das ideias do movimento *Indigéniste* originaram a revista *Griots* (1934-1940), que, por sua vez, se concretizou enquanto corrente literária. Com uma busca exacerbada pela doutrinação e retificação da mentalidade haitiana, os escritores pertencentes ao *Les Griots* mergulharam no misticismo negro, caracterizado pelas divindades, pelo vodu, pelo zumbi, entre outros elementos. A partir dessa corrente, a literatura haitiana passa a

dispor de um estilo de escrita próprio: o romance *Paysan*. Segundo Charles (1984), este seria o projeto *Indigénisme*, materializado em conteúdo e forma. Seria um romance de ação, tomado pelo misticismo religioso: “[...] ele permite também ao autor de voltar até as raízes originais de seu povo. O fundo, folclórico ao máximo” (CHARLES, 1984, p.84, tradução nossa).

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

A discussão sobre as duas correntes literárias confirma o raciocínio adotado por Moreira (2006) ao dissertar sobre *Indigénisme* (1930-1960) em aproximação ao *Noirisme*. A tradutora defende que a exploração exacerbada da “África mítica” foi a base para a ideologia do *Noirisme*, corrente literária vigente durante a ditadura Duvalier (MOREIRA, 2006, p. 35). Já Charles (1984) destaca o nome do ditador Papa Doc como parte dos integrantes do grupo *Les Griots*.

Para Moreira (2006), o *Indigénisme* está além do romance *Paysan* e não se restringe ao misticismo africano. Os estudos

de Moreira (2006) contribuem para a visão de que a literatura haitiana recorre não só às questões raciais, mas também ao social e ao político. Esses dois últimos aspectos seriam as marcas que se destacam nesta literatura. A prova disso são as literaturas que se opuseram à ditadura Duvalier e que continuaram a se alimentar do contexto social.

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

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

Durante sua temporada em Porto Príncipe, ele fica sabendo de um mistério que ronda a cidade: a formação de um exército zumbi. Alguns trabalhadores da cidade de Bombardopolis teriam se tornado seres sobrenaturais, resistentes à morte e à fome. Na

tentativa de compreender o que acontecia com essas pessoas, Vieux Os instaura um inquérito e, durante sua investigação, ele se depara com um convite: visitar o mundo dos mortos. Ele procura seu colega, o professor J.B. Romain, para saber se cientificamente algo de ruim poderia acontecer com ele, caso optasse por ir ao além. Convicto de que os deuses o haviam escolhido para conhecer o mundo deles, Vieux Os vai ao além, conversa pessoalmente com os deuses, mas se decepciona.

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

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

Nessa passagem, Vieux Os compara a força entre as divindades de culturas distintas e estabelece a supremacia do vodou sob o catolicismo. Essa situação é completamente oposta ao que

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

Considerações finais

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

construção do imaginário do povo e da história literária haitiana, desses embates da colonização.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ASPECTOS DA DESIGUALDADE SOCIAL EM CORDA BAMBA

Profa. Ma Tatiana Soares dos Santos (UEPB)¹

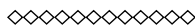
Prof. Ms. Edito Romão da Silva Junior (UEPB)²

Profa. Dra. Maria Suely Costa (UEPB)³

Introdução

O presente artigo apresenta um recorte da Dissertação *Corda Bamba: uma proposta de leitura pelo viés do letramento literário*, pesquisa em andamento à submissão no Mestrado Profissional/Profletras. Essa se propõe a analisar e expandir a compreensão crítica da narrativa de Lygia Bojunga no livro *Corda Bamba* (2006), com vistas à formação do leitor literário através da relação entre a obra e o sujeito leitor jovem, em situação escolar, acerca de críticas às questões sociais.

Temos como objetivo geral Analisar como se dá a recepção do aluno do 9º Ano do Ensino Fundamental na perspectiva da



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

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

3 Maria Suely da Costa. Doutorado em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil. Professor Adjunto da Universidade Estadual da Paraíba. mcosta3@hotmail.com (PROFLETRAS).

literatura infanto-juvenil, ao promover no leitor uma visão crítico-reflexiva da realidade cotidiana a partir da leitura da obra *Corda Bamba*.

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

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

O letramento literário: prática social situada na formação do leitor

O ensino de literatura na escola, espaço sistemático de ensino de leitura, pouco acolhe reflexões sobre o contexto atual do sujeito, da sua recepção e dos procedimentos metodológicos das aulas de literatura com o uso do livro.. Para Colomer (2007, p. 47): “[...] é inquestionável que o desinteresse pela leitura ocorre

nos jovens enquanto ainda estão na etapa escolar e que alguns dos fatores que o produzem têm causas escolares, por defeitos nos métodos didáticos ou por fatores contraditórios.”

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

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

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

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

tolerância, senso de igualdade e justiça social, sentido da relatividade e da pequenez de nosso tempo e lugar.

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

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

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

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

professor tende a indicá-lo para seus alunos e, assim, sucessivamente, do professor para o aluno que se fez professor.

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

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

Orientações sobre o ensino de literatura

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

Com relação aos anos finais do Ensino Fundamental, a BNCC compreende a literatura no eixo “educação literária”,

buscando coerências com o hábito da leitura. A BNCC aponta para a ênfase no desenvolvimento e na aprendizagem de habilidades de compreensão e discussões de textos variados como bases para a formação do leitor atuante em sua leitura.

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

(...) Não se trata, pois, no eixo Educação literária, de ensinar literatura, mas de promover o contato com a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística. O leitor descobre, assim, a literatura como possibilidade de fruição estética, alternativa de leitura prazerosa. (BRASIL, 2019, p. 65)

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

Na concepção de Zilbermann (1989), a leitura da literatura está relacionada ao entendimento do texto, à experiência literária vivenciada pelo leitor à medida que a leitura vai fruindo; quanto ao

ensino da literatura seria o estudo da obra literária, tendo em vista a sua organização estética. Nessa perspectiva, compreendemos que o aluno, como alvo de formação de um leitor pleno de seus sentidos críticos, precisa ser motivado ... às leituras e não apenas um aprendiz que lê por imposição de atividades a serem cumpridas, em um determinado período de tempo para determinada avaliação escolar, como comumente ocorre na escola há anos. Tem-se, pois, a leitura da literatura como ensino de literatura, a partir de concepções atuantes no contexto de aula de forma articulada e dialógica.

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

Corda bamba: um convite à leitura

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

Nessa perspectiva acolhemos o tema Desigualdades Sociais como proposta de análise na obra *Corda Bamba*, com uma literatura representativa de situações que englobam a sociedade. Antonio Candido, em 1972, no ensaio *A Literatura e a formação do homem*, colocou em evidência que assim como sociedade e

escola agem na formação do indivíduo, em sua personalidade e possíveis transformações, a literatura possui também essa função formativa. Ele chama de função integradora e transformadora que “age no subconsciente e no inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos” (CANDIDO, 1972, p. 805).

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

A leitura de *Corda Bamba* (2006), leva-nos a refletir o quanto o processo de eventos de desigualdades denunciados pela autora são relevantes para fazer a ponte entre ficção e realidade. O cenário de desvalorização do ser humano narrado é atual à compreensão e à crítica do leitor. Cenário que representa o que diz Candido: “Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. (CANDIDO, 1999, p. 175).

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

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

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

A narrativa contada por Lygia Bojunga Nunes, na obra *Corda Bamba* (2006), conta a história de uma menina de dez anos, chamada Maria, representando o interior da menina órfã. A autora coloca a perda que leva seus pais à morte sob a leitura de enredo instigante através da subjetividade peculiar da escritora a cada capítulo do livro. Nesse enredo, Maria descobre, numa viagem ao seu interior, a morte dos pais equilibristas circenses em um grave acidente no próprio trabalho.

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

A personagem de Lygia Bojunga representa um oprimido que procura reagir diante dos opressores de sua ascensão pessoal, de seus descobrimentos, de suas necessidades em busca de si

mesma. A autora coloca a simbologia da corda de circo como seu calçadão em suas buscas diárias.

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

Entre outros episódios de violação dos direitos humanos, citamos ainda, a privação de sociabilização com crianças no plano da educação formal. A menina já possuía uma bagagem de conhecimentos adquiridos na arte circenses e, além de serem desprezados, foram proibidos de ser levados a outros, como conta o episódio de seu impedimento de frequentar o ensino regular e se prende a aulas particulares. Nesse momento, conta-se que as aulas são colocadas à menina por uma professora autoritária, fora do contexto social do ambiente escolar, as aulas eram ministradas em casa e individual. Nesse momento, evidencia-se que nada em relação ao conhecimento de mundo e suas experiências são consideradas. O opressor está ali, acima do oprimido.

A professora se chamava Dona Eunice, e foi só a Dona Eunice e Maria sentarem pra dar aula que o cachorro se esparramou debaixo da mesa. Maria encolheu as pernas. Dona Eunice botou o pé em cima do cachorro. O cachorro suspirou. A aula começou.

– Maria, você está fraca em tudo que é matéria. Matemática então nem se fala. Vamos ficar só na Matemática hoje. – Abriu um livro.

[...]

Lá pelas tantas a mão da Dona Eunice apertou a mão de Maria.

– Quer fazer o favor de prestar atenção, Maria?

Ih! Será que ela tinha ficado muito tempo olhando pra unha de Dona Eunice? (BOJUNGA, 2006, p. 51)

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

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

É a partir dessa privação de identidade que se externalizam, na história de Maria, os eventos de desigualdade social acerca da

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

(..) Eu vim buscar você pra passear. Vamos fazer cada passeio tão bonito que você nem imagina. – Abriu uma bolsa de couro, com fecho e corrente de ouro. Tirou lá de dentro bola, boneca, carrinho. – Olha quanto presente vovó trouxe pra você. – Eram brinquedos diferentes, coisa recém-inventada, assim que saíam da bolsa eles desatavam a crescer.

A Menina ficou encantada; estendeu a mão.

– Claro, minha boneca, toma, pega. Tudo que você quer a vovó dá. (BOJUNGA, 2006, p. 87)

Lygia Bojunga recompõe a infância da pequena Maria, no decorrer do plano imaginário. Um passado esquecido representado na linguagem da narrativa por algumas ferramentas simbólicas e apuradas de sentido, como a própria *corda*, presente na vida de Maria em sua análise diária sobre o mundo. (CAMPOS, 2004) Ao usá-la ... parece entrar no maravilhoso mundo dos sentidos.

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

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

[...] Você quase não brinca com seus brinquedos, resolvi então ter dar uma coisa diferente pra ver se você gosta mais.

A Menina ficou curiosa, chegou junto da caixa e apalpou. Foi desmanchando o laço de fita devagar. Não era urso, não era girafa, será que era coisa de comer? Mas assim tão grande ... [...]

Maria ficou rodeando a mesa pra poder ver o presente: de onde só dava pra ver a cara da Menina: testa franzina, boca meio aberta. [...]

A Menina chegou perto da avó e cochichou:

– Mas, Vó, gente se compra?

– Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.

(BOJUNGA, 2006, p. 95 - 96)

Observarmos que Lygia Bojunga ao seguir padrões de sua época (1979) coloca-nos frente a uma sociedade desigual e que é tão atual como as desigualdades de hoje. A desumanização e as punições sociais eram claras na narrativa de *Corda Bamba* (2006) as quais elevam a violação dos direitos humanos. Isso, através dos encontros das aflições da menina Maria e dos personagens que sofrem medidas dessa desvalorização por parte do opressor, presente nos eventos da narrativa que evidenciam a temática social.

Em *Corda Bamba* (2006), temos a eventualidade de ter contada a história de uma criança, seus sentimentos, sugerindo

adentrar em seus sentimentos também, enquanto leitor reflexivo levando em consideração sua recepção de leitura literária diante dos eventos de desigualdade social e, sobretudo, violação dos direitos de cidadania. Logo, a leitura dessa narrativa visa referências ideológicas e sociais.

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

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

Considerações Finais

Os estudos teóricos iniciais da presente proposta de pesquisa ampliaram nossos conhecimentos sobre Letramento, Literatura, Formação de Leitor e Ensino de Literatura. Aprendemos que a leitura literária dever ser concebida como algo primordial para a formação do leitor crítico e acreditamos no que Candido (1999) defende: que a Literatura é humanizadora porque confirma nossa humanidade enquanto nos faz refletir sobre sua condição no mundo através do direito à literatura.

Na escola, reconhecemos a dificuldade de apropriação da literatura por parte dos alunos, a partir das práticas de aula

propriamente ditas, que possam aguçar possibilidades de motivação ao acesso a esse tipo especial de leitura.

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

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

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

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

Referências

- BOJUNGA, Lygia. **Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular** – BNCC 3ª versão. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf. Acesso em: 19 jan. 2019.
- CAMPOS, Solange Maria Moreira de. **Os eus que se (re)velam: a escrita malabarista em Corda Bamba**, de Lygia Bojunga Nunes. 8 p. 2004. Disponível em: <<https://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores>>. Acesso em 17 mai. 2018.
- CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura. São Paulo. v. 24, n. 9, p: 803-809, 1972.
- _____. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1999.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CEREJA, William R. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2005.
- COELHO, Nelly N. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2016.
- PACHECO, Abílio. O Ensino de Literatura e a BNCC do Ensino Fundamental. In: BRITO, Áustria Rodrigues; SILVA, Luíza Helena Oliveira da; SOARES, Eliane Pereira Machado. **Divulgando Conhecimentos de Linguagem: pesquisas em língua e literatura no ensino fundamental**. Rio Branco: Nepan Editora, 2017. pp. 15-32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A partir do seu terceiro trabalho publicado, a coletânea de contos *A coisa à volta do teu pescoço* (2012), Adichie amplia sua composição ao explorar de maneira mais central a situação do sujeito diaspórico. Ao considerar as mudanças provocadas pelo deslocamento geográfico das personagens, afirma-se que o olhar dos sujeitos femininos – em relação aos lugares que ocupa e aos espaços almeçados – são modificados na situação de sujeito em trânsito. Nesse sentido, tem-se por objetivo inquirir sobre

a influência dessa movimentação na construção subjetiva das personagens, no que diz respeito às percepções dos papéis de gênero. Para tanto, analisou-se dois contos, *Imitação* e a narrativa que dá título à coletânea, *A coisa à volta do teu pescoço*, com foco na mudança de perspectiva diante da nova realidade cultural, bem como da expectativa de retorno à Nigéria. Como base destas considerações, seguiu-se pelos caminhos das teorias literárias de cunho feminista de acordo Almeida (2015) e Davis (2016), juntamente a intelectuais das teorias culturais.

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

The thing around your neck, publicado originalmente em Inglês, teve sua primeira edição em 2009 na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, simultaneamente. A análise aqui desenvolvida tem por base o livro traduzido em 2012, em Portugal. A obra em questão constitui-se pelo ingresso de um novo elemento na escrita de Adichie: a experiência do sujeito em trânsito. *A coisa à volta do teu pescoço* (2012) é composto por doze histórias, ambientadas entre Nigéria e Estados Unidos, nas quais percebe-se uma ampliação dos horizontes narrativos com a inserção de um novo espaço, revelando, conseqüentemente, novas facetas identitárias dos sujeitos em emergência.

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

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

Do ponto de vista individual, essa construção aponta para o espaço em branco da reescrita do sujeito diaspórico, não se pode esquecer, caracteriza igualmente a ressignificação do mundo cultural que o sustenta. Logo, esse processo de autoconhecimento pode

ser doloroso, causando, por exemplo, o sentimento de abandono e invisibilidade descrito por Akunna.

Por vezes, sentia-se invisível e tentavas atravessar a parede do teu quarto para o corredor e quando batias contra a parede ficavas com nódoas negras nos braços. [...] À noite, algo se apertava à volta do teu pescoço, algo que quase te sufocava antes de adormeceres (ADICHIE, 2012, p. 127).

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

Se tu deixasses, ele faria muitas coisas por ti. As mulheres espertas era o que faziam. Como é que julgavas que aquelas mulheres em Lagos com empregos bem pagos chegavam lá? Até mesmo as mulheres na cidade de Nova Iorque? (ADICHIE, 2012, p. 124-125).

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

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

A ideia de que a mudança para os Estados Unidos da América significa vida mais confortável, também se faz presente em *Imitação*. Diferente de Akunna, Nkem já havia conseguido a ascensão social na Nigéria após casar-se com um “Grande Homem” nigeriano, em letras maiúsculas como marca Adichie. Morar no país estrangeiro “era uma boa ideia”, segundo Obiora, seu marido, mas nunca foi uma escolha dela. A vivência longe das dificuldades financeiras desvenda as imposições de gênero outrora latente, submersas pela condição social de pobreza.

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

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

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

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

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

Acompanhando a mesma reflexão adotada por Nkem, é na diáspora que Akunna enxerga mais claramente as construções de poder que conduzem à existência dos sujeitos subalternos a condição de não escolha. Ao pensar nas estruturas formadas à volta das mulheres em trânsito, Akunna experiencia uma realidade de gênero agravada pelo racismo. Como mulher vinda de um país com a maioria populacional negra – reconhecendo as idiosincrasias

contextuais, é claro – ela nunca sentira tão fortemente as dificuldades levantadas simplesmente por ser mulher negra. Mas, quando passa a conviver em um país cuja questão racial é tão debatida, e com o histórico de segregação que se estende aos dias atuais nos Estados Unidos da América, Akunna não estaria imune a essa conjuntura.

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

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

Pode-se dizer que Akunna havia passado até este dado momento por atitudes racistas. No entanto, ao perceber-se enredada em uma situação de desconforto das pessoas ao seu redor, ela é invadida pelas pressões sociais: um misto de costumes culturais influenciados pelo racismo e machismo deixa implícito que ela, enquanto mulher negra deve justificar o fato de ocupar um lugar

que, segundo a categorização promovida pela descriminação, não pode ser seu.

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

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

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

Akunna demonstra que, mesmo de maneira intuitiva, os efeitos da discriminação e do preconceito são sentidos por ela. Ao se aplicar uma leitura invertida à ordem que a personagem

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

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

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

O pedido de desculpa inexpressivo que finaliza o diálogo entre os dois, demonstra a incompreensão do namorado diante da situação de invisibilidade e objetificação impelida à Akunna. Os

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

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

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

verdadeiramente o conflito da identidade fragmentada (HALL, 2006). Os passos que a levam ao aeroporto, também caminham na direção que desfaz as amarras tanto da hierarquização cultural quanto das relações de gênero.

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

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

É por esse prisma que se observa o desfecho dos contos em questão, *A coisa à volta do teu pescoço* e *Imitação*. Assim como a escrita/reescrita identitária das protagonistas está em andamento, as últimas linhas das narrativas não determinam um fechamento para suas histórias. Ao contrário, indicam o estado processual: primeiro, a decisão inesperada de Nkem, que reside no plano das ideias, já que o conto termina por descrever somente

sua deliberação, “Não há nada mais de que falar, Nkem sabe; está feito.” (ADICHIE, 2012, p. 48); e, segundo, a derradeira informação que se tem sobre Akunna é a da sua chegada ao aeroporto, ainda em solo estadunidense, de modo que, a personagem acaba por habitar o espaço que, simbolicamente, melhor representa o entre-lugar (ou não-lugar), um espaço delineado somente pelas possibilidades fronteiriças.

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

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, **A coisa à volta do teu pescoço**. Tradução: Ana Saldanha. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

_____. **The thing around your neck**. London: Fourth Estate, 2009.

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

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

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

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

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

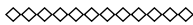
A ESCRITA DIASPÓRICA DAS MULHERES DE COR: O FAZER LITERÁRIO DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO

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

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

Considerações Iniciais

Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity. [...] [W]hen we reject the single story, when we realize that there is never a single story about any



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

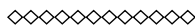
2 Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Kent/Reino Unido (bolsista CAPES – Programa Pesquisa Doutoral no Exterior). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas (DLLEM)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

*place, we regain a kind of paradise*³.

(ADICHIE, 2009, INFORMAÇÃO VERBAL)⁴.

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

Para tanto, esta pesquisa investiga a maneira como a escrita adichiana, alvareziana e evaristana tratam do deslocamento vivenciado pelas autoras para compreender como suas identidades se configuram após serem submetidas, de forma voluntária ou não, a deslocamentos geográficos que, por consequência, fomentam seus conhecimentos e reconhecimentos enquanto mulheres no mundo contemporâneo.



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

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

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

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

[...] pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas, apesar dos questionamentos que têm ocorrido nos últimos anos, especialmente diante dos discursos [...] que



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

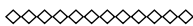
se balizam necessariamente por questões de poder. (ALMEIDA, 2011, p. 302-303).

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

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

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

[...] [r]ace just doesn't occur to me in Nigeria. You become something else, though there are still labels. There I am an Igbo⁶ woman, and there's the stereotype of the Igbo as a penny-pinching people, so if I'm with a group of friends from different ethnic group in Lagos and I say something like, oh, that's really expensive, they'll say, oh, you Igbo woman. And then in my hometown, I don't have that because most people around me are Igbo. So identity shifts. I'm particularly interested in how it changes when you leave home. In the U.S. you discover race, but



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

gender dynamics also change. I know a number of Nigerian women who have discovered that they could do things in the U.S. that in Nigeria they didn't think they could. With your family and friends around you, you have the weight of tradition, of how things are done. But then you move to a new place and you think, why the heck not? That affects gender [...].⁷. (ADICHIE *apud* VANZANTEN, *Art, Faith, Mystery, Image*, #65, online).

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

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



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

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

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

[...] [t]his idea of feminism as a party to which only a select few people get to come: this is why so many women, particularly women of colour, feel alienated from mainstream western academic feminism. Because, don't we want it to be mainstream? For me, feminism is a movement for which the end goal is to make itself no longer needed. I think this academic feminism is interesting in that it can give a language to things, but I'm not terribly interested in debating terms⁹. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online).

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



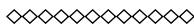
8 [...] é com uma ambivalência que muitos nigerianos a consideram [...]; no ano passado, sua oficina terminou com uma sessão de perguntas e respostas, durante a qual um jovem se levantou para fazer uma pergunta à famosa romancista. “Eu costumava amar você”, ela se lembra dele dizendo. “Eu li todos os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

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

sido normatizado, principalmente em relação à posicionalidade de homens e mulheres e suas diferenças tanto biológicas quanto socialmente construídas. Contudo, a escritora reconhece que “[...] particularly black women resist that word [feminism] because the history of feminism has been very white and has assumed women meant white women¹⁰” (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online); porém, presume que necessita-se exercer “[...] feminism often enough that it starts to lose all the stigma and becomes this inclusive, diverse thing¹¹”. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online).

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

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



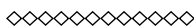
10 [...] as mulheres negras em particular resistem a essa palavra [feminismo] porque a história do feminismo tem sido muito branca e assumiu que mulheres significavam mulheres brancas. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online, tradução nossa).

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

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

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

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

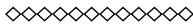


12 [...] eu creio que muito do jeito que eu enxergo o mundo tem a ver por [eu] ser uma combinação, me sentindo um pouco marginal em cada lugar. Então as coisas que eu observo—minha consciência de classe ou raça—certamente ocorre porque eu sou a pessoa que sou. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p.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

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

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

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

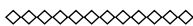


13 [...] [q]uando as crianças no parquinho tiravam sarro de alguma coisa que eu dizia, eu jurava que aprenderia muito bem a língua deles, e os *socaria* com ela. Lembro-me de ensinar em uma escola, e um pai ligou para perguntar porque uma mulher espanhola ensinava inglês para as crianças. Isso alimentou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

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

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

[...] only a black woman can write about a black woman, only a Latino can write about Latinos, only a victim can write the victim's story. But even the black woman writing her black woman story is not writing a factually true story. The minute she composes those quantified, observable, recorded facts into language and narrative, she is constructing, emphasizing things, leaving things out, selecting this word and not another¹⁵. (ALVAREZ, 2000, p. 165).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

poder. Um sujeito analfabeto tem consciência do processo de exclusão que sofre. Uma literatura que possa, de certa forma, traduzir, que traz no texto literário essa dinâmica da linguagem popular. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online).

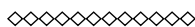
Entretanto, tanto os discursos, acadêmicos ou não, quanto as dinâmicas sociais, assim como os textos literários de grande acesso, reforçam o apagamento da presença, da língua e dos costumes de negros na sociedade brasileira com a promoção de uma universalidade, uma unidade construída como característica do significado de ser brasileiro, por meio do esquecimento das contribuições das culturas de matriz africana no Brasil. No tocante à função da academia diante dos processos de esquecimento e exclusão da cultura negra como um todo, Evaristo contende que:

[...] [s]e a gente pensa a academia como espaço de produção de conhecimento, uma das primeiras atitudes seria ouvir. [...] [Há] uma relação de troca, mas ainda é uma relação de troca injusta, porque [...] nos oferece a possibilidade de aprendermos o saber branco. [...] É preciso que a academia aprenda a incorporar os saberes negros. No campo da literatura, que é meu campo, é preciso que essa academia aprenda a ler autores negros, inclusive aqueles que já são consagrados. [...]. A academia tem que descer do pedestal e ter essa habilidade de lidar com textos novos. Um fato que leva para a minha escrita, umas meninas no Rio de Janeiro quiseram trabalhar com *Olhos D'Água* e levaram o livro para o professor. Ele se recusou, disse que não era literatura, que ele nunca

tinha ouvido falar. Dias depois, eu ganhei o Jabuti¹⁶, justamente com esse livro. A academia tem que estar aberta para o novo. [...] Tem alguns centros que estão mais abertos. Só que ainda tem o conservadorismo que quer pautar pelo cânone. Quem cria o cânone? (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online).

A escritora confronta esse caráter universal também na produção literária e em seu consumo, pois, ao se promover um padrão universal de literatura, não se leva em consideração as especificidades do fazer literário de mulheres, e, primordialmente, de mulheres negras, “[...] porque quem cria os parâmetros são determinadas culturas europeias, que vão definir esse universal”. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online). Como ressaltado por Evaristo,

[...] a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda [encontra-se] ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo



16 De acordo com o seu site oficial, O Prêmio Literário Brasileiro Jabuti teve seu início em 1958 e premia autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que mais se destacam a cada ano. Além disso, o prêmio destaca a qualidade do trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. Em 2018, o Prêmio Jabuti passou por uma racionalização de suas categorias. Todos os gêneros seguem contemplados, porém, distribuídos em quatro eixos: Literatura, Ensaios, Livro e Inovação. O Jabuti lança também em 2018 a categoria Formação de Novos Leitores, pertencente ao eixo Inovação. Disponível em <<https://www.premiojabuti.com.br/>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

objeto de prazer do macho senhor [...]. (EVARISTO, 2003, online).

A escrita evaristana se apresenta, assim, como um “[...] contra-discurso literário à literatura consagrada” (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online), por entender que os textos produzidos pela literatura universal não se mostram convidativos à questão da representatividade de mulheres de cor e, muitas vezes, desumanizam suas vivências. Para Evaristo,

[...] [s]e existe uma literatura universal, [...], eu acho que estou fazendo esta literatura. Acho que uma literatura que parte de uma experiência de mulher negra e que é capaz de convocar a humanidade do outro, não expulsá-la, isso é universal. Eu, com todas as minhas diferenças, ser capaz de convocar. [...] [A]ssim como a História do Brasil “esqueceu” de contar determinados fatos da trajetória dos africanos e seus descendentes aqui, a literatura também esqueceu de compor personagens mais próximos da nossa realidade. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online, grifo no original).

Pela conscientização da necessidade de uma literatura universal no sentido de abarcar não somente os saberes e as vivências daqueles da cultura das elites, mas, também, os conhecimentos, a linguagem e experiências dos sujeitos periféricos em todos os âmbitos das sociedades, Evaristo singulariza o seu fazer literário por meio de escrevivências, uma escrita assinalada pelas experiências daqueles quase nunca representados pela cultura hegemônica. Dessa forma, a sua escrevivência “[...] compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra”. (EVARISTO,

2005, online). Com isso, visando ressignificar o papel das mulheres de cor, por meio da oposição dos estereótipos produzidos pela literatura universal e de sua invisibilização pela cultura hegemônica, Conceição Evaristo, assim como outras escritoras negras,

[...] buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escre* (*vivência*) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] [S]obre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembram e bem relembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas e diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas. (EVARISTO, 2003, online, grifos no original).

Com isso, o combate a coisificação do povo negro e, em especial, das mulheres negras, é promovido por meio da escrita evaristana, compondo as personagens negras de outra forma, em oposto a posição de objeto designadas a elas; com base em suas experiências e vivências enquanto mulheres negras na sociedade brasileira. O escrever dessa vivência, ou, como Evaristo define, essa *escrevivência* a partir de uma perspectiva genuína acerca da condição dos afrodescendentes brasileiros e não sua construção estereotipada do discurso hegemônico, obliterando-os,

quase sempre, de sua representatividade na configuração do povo brasileiro.

O lugar da pobreza, há séculos é historicamente reservado aos negros e negras do Brasil, afinal, marca o lugar de escrita de Evaristo, uma vez que a propicia um olhar indagador sobre o seu passado e uma conscientização para buscar alternativas outras para o presente a fim de vislumbrar mudanças para o futuro. Conceição Evaristo, assim, faz de sua escrita uma ferramenta de negociação e enfrentamento face à subalternização e marginalidade de sujeitos negros e, de maneira primordial, mulheres negras entre os territórios de dominação do discurso e da cultura hegemônica.

Considerações Finais

Por fim, o diálogo promovido entre as autoras Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo objetivou investigar como tais escritoras lidam com sua condição diaspórica e refletem, em seus escritos, conceitos a ela entrelaçados, tais como questões de gênero, de identificação, assim como questões étnico-raciais por meio de suas reflexões em relação tanto aos seus papéis de escritoras em deslocamentos quanto às configurações de tais movimentos em seu fazer literário.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em: 21 mar. 2018.
- ALMEIDA, Sandra. R. G. O poder da escrita: gênero, espaço e afeto na literatura contemporânea. **Cerrados** (UnB. Impresso), v. 31, p. 293-315, 2011.

BRAH, Avtar. Diaspora, border and transitional identities. In: _____. **Cartographies of Diaspora: contesting identities**. London: Routledge, 1996. p. 178-210.

BROCKES, Emma. Chimamanda Ngozi Adichie: ‘can people please stop telling me feminis mis hot?’. In: **THE GARDIAN**. Londres, 04 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/mar/04/chimamanda-ngozi-adichie-stop-telling-me-feminism-hot>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

CANOFRE, Fernanda. “Falar sobre preconceito no Brasil é derrubar o mito de democracia racial”. Conceição Evaristo inaugurou na literatura brasileira o estilo que batizou de “escrevivência”. In: **SUL21**. Porto Alegre, 03 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CAZES, Leonardo. Conceição Evaristo: a literatura como arte da ‘escrevivência’. In: **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 11 de julho de 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2003. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>>. Acesso em: 21 maio. 2018.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2005. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em: 21 maio. 2018.

_____. Nossa Escrevivência. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2018. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21 maio. 2018.

ROSARIO-SIEVERT, Heather. Conversation with Julia Alvarez. **Review: Literature and Arts of the Americas**, vol. 30, nº 54, 1997, p. 31-38.

RUSHDIE, Salman. Imaginary homelands. In: _____. **Imaginary homelands**. London: Granta Books, 1990. p. 9-21.

VANZANTEN, Susan. A conversation with Chimamanda Ngozi Adichie. In: **IMAGE: ART. FAITH. MYSTERY. ISSUE #65**. Disponível em: <<https://imagejournal.org/article/conversation-chimamanda-ngozi-adichie/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

NA CONTRA-LEI DO CONTRA- LEI: O POETA PERVERTOR NA SALA DE AULA

Profa. Dra. Valdenides Cabral de Araújo Dias (UFRN/ UFRN/PPgEL)

Ato poético/ato performático

O presente estudo analisa a obra *O contra-lei & outros poemas* (1997), do poeta piauiense, Elio Ferreira e as possibilidades de sua aplicação em sala de aula. Poesia performática, poeta performer, em sua “bioPOETAgafia” diz ser suas ocupações vitais, “poeta, capoeirista, rapper, B. Boy do Movimento Hip Hop no Piauí”, além de Professor de Literatura na Universidade Estadual do Piauí. Dentro desse universo poético e performativo há uma mistura de linguagens que abrange do movimento concretista ao rap. O objetivo é analisar como essas linguagens se imbricam e imprimem o ritmo dos poemas de temática negra em sala de aula. Uma leitura para contrariar um princípio do poeta de que os ensaístas, que falam de poesia, não mostram “a poesia do poeta pra quem quiser LERcantarVERcontarDANÇARcomover”. Ela agora vai à sala de aula, com professores e alunos.

Quando em *O Arco e a lira* (1986, p. 17) Octavio Paz afirma que “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem”, ratifica o que Giambattista Vico (1725) e Shelley (1821) dizem, ser a poesia inerente ao homem, desde os

primórdios, ainda que de forma imperceptível para a maioria. Só a alguns, os poetas, é dada a capacidade de atingir essa compreensão, que vem desde os “poetas teólogos” das nações gentílicas pagãs, posto que compreendiam a fala dos deuses, depois a partir da figura adâmica, onde assumiram a tarefa de intérpretes dos deuses, conforme Vico. Isso, portanto, para dizer que a forma poemática exerceu e exerce um papel social, histórico e cultural ao longo dos séculos, ou seja, apresenta-se de acordo com a sua época e conforme a visão do poeta, dentro do exercício pleno de sua liberdade, desde a escolha lexical, passando pela estrutura e pela temática, acompanhando as transformações do homem.

Para falar desse ato poético em *O contra-lei*(1997), de Elio Ferreira, que está cheio de liberdade e originalidade, mas que bebe na tradição, penso primeiro no poeta múltiplo que o gerou. E esse pensar nele enquanto poeta faz eco nas palavras de Teles, quando afirma que

Todo grande poeta sabe todos os segredos da sua arte, do passado ao presente, do popular ao clássico – o que lhe permite inventar a partir desse conhecimento – e assim escrevem, ora obedecendo à tradição (que eles conhecem), ora inventando novas maneiras e técnicas de dizer, e de escrever. (TELES, 2009, p. 27)

O poeta começa a primeira parte de seu livro unindo dois mundos: o místico e o sagrado, num poema epígrafe. O poema disposto em uma página negra, divide-se em duas partes. A primeira, utilizando a palavra “abracadabra”, cujas letras encontram-se ao centro da página, simulando uma espiral, com letras de tamanhos distintos, simbolizando o caos inicial, anterior à palavra, anterior à criação. Tal palavra povoa o universo místico e é utilizada na

atualidade pelos mágicos. De etimologia duvidosa, sigo aqui a mais corrente, o aramaico (língua possível de Jesus), significando אברהם אבדכ avrah kahdabra, “eu crio enquanto falo”.

Logo abaixo vem a segunda parte do poema:
No princípio era a Palavra
& a Palavra estava junto ao Poeta
& a Palavra era o Poeta
& o poeta era Deus. (FERREIRA, 1997, p. 7)

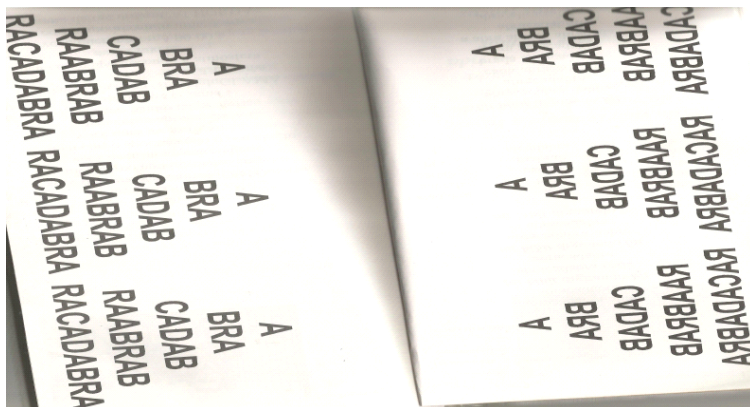
Aqui o poeta subverte a ordem do Evangelho de São João, para dizer a Palavra, o Poeta e Deus são a mesma coisa. Notemos o uso da maiúscula para reforçar o ato de igualdade no instante da criação poética. Isso para reforçar o que já havia dito em estudo anterior, quando falo sobre o rumor da criação poética: “a poesia de seguidos tempos e de todos os lugares continua a fazer uso de temas pagãos e cristãos. Deus e os mitos estão, portanto, no princípio e no fim da Literatura Universal, visíveis em maior ou menor grau” (DIAS, 2013, p.34).

A presença da palavra abracadabra e Deus faz eco em toda a primeira parte. É o contra-lei e o ciclo-do-fogo a queimarem juntos nessa órbita divina e ao mesmo tempo profana, seguindo uma tradição temática e fugindo da tradição formal. É palavra mágica para evocar, intertextualmente, o Deus de Castro Alves, no seguinte trecho:

abRacaDabrA aBra abRacadAbra
Deus deeus Deee
E eee
US eus
será q

você não me vê
eu - aqui na terra –
vivo numa
pior & você – deus –
aí no céu
tem tudo-do-bom & do-melhor (FERREIRA, 1997,
p. 11)

Esse clamar a Deus por uma vida melhor em tempos digitais é complexo. O computador não conseguirá abarcar a dor do poeta diante da realidade. Por esse razão o abracadabra, que é considerado um mantra é transformado em “coro dos meninos”, no trecho do poema, onde o título é escrito em letras minúsculas e somente o nome PRETO, em maiúscula. A palavra vem, repetidamente disposta, tanto misturada com o “bit” da digitação, como vem disposta em forma de triângulos invertidos. Tais triângulos seguem mais intensos na página seguinte, numa alusão direta à forma como pode ser a morte (por bala). do menino PRETO, que foge do esquadrão da morte”. O coro/mantra acompanha toda a primeira parte do livro, fechando o círculo-de-fogo, ou o cerco de fogo que se fecha, sem oferecer alternativas de saída, como uma sina, signada no poema, em maiúscula, numa ordem léxica sequencial de ação e reação – PRETO, MORTO, CALHORDA, OLHAR, METRALHADORA. Assim, visualizamos nos triângulos as balas que cruzam o corpo de quem é refem de todos os problemas causados à humanidade, que o “cotra-lei” denuncia na última parte, sempre acompanhado pelo coro/mantra do meninos.



Poema 1

O ato poético que o contra-lei traz à cena da poesia brasileira pós-moderna, está dentro do que estabelece Sylvia Helena Cyntrão (2008), em artigo sobre o mapeamento da poesia brasileira contemporânea onde parte dos seguinte questionamentos:

Quem é o escritor de poesia? Sobre o que escreve, quais são seus temas? Qual verso usa? Que tipo de imagem (tropos) utiliza? Qual o universo semântico de seu léxico? Quais são os gêneros com que dialoga? Qual sua relação com o universo da prosa? Os textos poéticos tentam falar por si, ou falam por um determinado grupo social? Eis algumas das perguntas que devem ser feitas ao texto de poesia contemporânea. (CYNTRÃO, 2008, p. 84)

A resposta aos questionamentos feitos por Cyntrão, vem, em princípio, pela escrita do próprio poeta, um “pervertor”, um “inversor”, um “inventor”, um “cantor”. Neologismos que criou para subverter ou desvirtuar a linguagem poética modelar. Elio

performatiza o próprio ato de escrita e dialoga com o hip hop, com o rap, trazendo para a sua poesia a batida melódica do hip hop e do rap. Ao mesmo tempo em que se encontra circunscrita à temática afro, utiliza-se de um léxico que nos leva, para além da simples conjugação do verbo negrar, escrito em tamanhos e fontes diversos:

eu negro
tu negras
ele ou ela negra
nós negramos
vós negrais
eles ou ela negram. (FERREIRA, 1997, p.133)

A poesia piauiense, brasileira, afro, de Elio Ferreira, atinge a linha fronteira do corpo e da alma, é o grito-denúncia que questiona a Lei e a lei, convoca as divindades, incorpora-as, para, em seguida profanar a ordem, “eu sou o **P**rincípio, o **M**eio e o **F**im”. (FERREIRA, 1997, p. 133). O eu torna-se o preto comum, de qualquer lugar, julgado pela ordem terrena, justificada nas iniciais em negrito e maiúsculas, **PM**. É, portanto, a poesia, do perverso, arte e fato poético. Mundividência, movência genérica, plurivocal, contaminada de imagens, é um modo muito particular de lirismo, ou seja,

o conceito de poesia se alarga: a lírica deixa de ser somente som e ritmo; o conceito de rima e verso é relativizado; passa a ser também visual: seu suporte agora não é somente o livro, é também o cartaz e o vídeo; os signos da indústria cultural penetram o texto lírico. (CYNTRÃO, 2008, p. 85)

A poesia do contra-lei ganha o suporte do hip hop para promover a implosão da ordem. De acordo com

o hip-hop é um fenômeno cultural que engloba estéticas artísticas, como o break ou street dance (dança de rua),³ o grafite (pintura aerográfica), o DJ (como produção musical) e o rap (como a combinação de ritmo e poesia cantada). (TAVARES, 2010, p. 10)

E por ser um fenômeno cultural conhecido e apreciado pelos jovens de todas as classes sociais, pode e deve ser explorado, em potencial, dentro da sala de aula, como texto poético que engloba os múltiplos letramentos. É através desses cinco elementos que compõem esse fenômeno cultural contemporâneo – dança, grafite, dj, poesia e rap – que a poesia pode ganhar o espaço de que a escola tanto precisa para formar leitores proficientes, explorando os letramentos proporcionados pelo hip hop. De um lado, trabalhando os conceitos de performance zumthoriano (2007) dentro de oficinas elaboradas seguindo o modelo dado por Cosson (2014); de outro, extraindo dos alunos/leitores a compreensão que vai desde a poesia às letras de protestos e aos seus usos conscientes.

A sala de aula é hip hop: ler/cantar/ ver/cantar/dançar/comover

Sendo a escola o espaço da leitura literária clássica, como levar a leitura do hip hop para a sala de aula? Se pensarmos nas dificuldades por que passam os professores em relação à rejeição da leitura em sala de aula, as possibilidades de aceitação de uma

leitura que esteja o mais próximo possível da vida dos alunos. O mais importante na leitura é o que nela pode despertar de humanidade do leitor. E, embora concorde que o aluno precise conhecer o texto canônico, Cosson (2014) concorda que

É justamente para ir além da simples leitura que o letramento literário é fundamental no processo educativo. Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito da leitura [...] mas sim [...] porque nos oferece [...] os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2014, p. 30)

E o aluno vive nesse mundo feito linguagens, no plural, para comportar o mundo pós-moderno que o cerca. O verbal e o não verbal convivem, a um só tempo e espaço, representados numa pluralidade de formas, múltiplas formas de leituras. Em tempos contemporâneos, vemos poemas virando músicas e letras de músicas sendo consideradas poemas. A literatura proliferou em gêneros, em quantidade e qualidade, e o texto canônico encontra-se, ainda hoje, em pequenas porções, nos livros didáticos, sem aproveitamento útil, por parte do professor. Como consequência, quando é apresentado ao aluno, este não consegue ver nenhum atrativo em sua leitura. Resta ao professor contar com vários elementos individuais e contextuais: o próprio gosto pela leitura de obras literárias diversas, observar o gosto dos alunos, a disponibilidade de obras e o desejo de oferecer estratégias de leitura que vão de encontro aos anseios próprios e dos alunos. Bem sabemos, acumulamos as funções de professor de Língua Portuguesa e de Literatura. Não podemos matar a última, como sempre o fizemos ao longo dos anos, na Educação brasileira.

O papel do professor de Língua Portuguesa precisa ser reavaliado, quando o assunto é a leitura literária. Se as obras canônicas o assustam, por falta de gosto e de competência teórico-metodológica para formar leitores, o que dirá da poesia produzida na atualidade? Quando o professor se encontra diante de um poema que foge aos padrões canônicos formais e uma letra de rap, está diante de um universo de leitura que pode estimular a participação ou envolvimento dos alunos. Eles vão estar diante de uma letra/poesia que quer ser voz e se fazer ouvir; de uma voz que requer movimentos corporais; de movimentos que requer melodia. É Zumthor (2007) que nos afirma que a presença vocal só é plena na experiência poética:

Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual (ZUMTHOR, 2007 p. 87)

O professor precisa operacionalizar seu trabalho em sala de aula em função de uma oferta de leituras que facilitem a relação com os alunos. Michele Petit (2013) nos diz que isso é possível ser feito, quando o professor transmite ao aluno a paixão, a curiosidade, a vontade de descobrir e “inclusive fazê-los gostar dos textos difíceis”. O que temos que ter em mente é que:

Hoje em dia, como em outras épocas, se a escola tem todo tipo de defeitos, esse ou aquele professor em especial teve a habilidade de levá-los a uma relação

diferente com os livros, que não era a do dever cultural e da obrigação austera. (PETIT, 2013, p. 62)

Pensando no professor habilidoso, especial, aberto às inovações em sala de aula e a favor de um ensino-aprendizagem de qualidade, que oportunize o protagonismo de seu aluno e, vendo nessa leitura performática, que conforme o poeta Elio Ferreira diz que é para “lercantar/vercontar/dançarcomover”, um caminho possível para tal feito, elaborei uma proposição de atividades, com base na sequência expandida de Cosson (2014), para atender aos anseios de professores e alunos propensos ao desgosto pela leitura clássica. A escolha do poema, **O contra-lei**, de Elio Ferreira e do rap, **Por que eu rimo**, do Emicida, para fazer o contraponto, irão conduzir as etapas da sequência, que serão transformadas em oficinas, sempre no intuito de formar um leitor “conhecedor do ser humano”, conforme quer Todorov (2012). As ações que serão vivenciadas durante o seu desenvolvimento girarão em torno da temática afro, em consonância com as ações propostas pelo poeta. Vejamos o quadro-síntese da proposição:

MODELO DE SEQUÊNCIA EXPANDIDA POR QUE RIMO A POESIA CONTRA-LEI
Dados Gerais: Escola: Turma: Professor(a):

<p>OBJETIVOS: Geral: Realizar uma intervenção pedagógica propondo a leitura do livro O contra-lei, do poeta piauiense, Elio Ferreira e do rap, Por que rimo, do Emicida, com desenvolvimento de atividades comparativas e significativas de produção textual, de dança, música e batalha de hip hop.</p> <p>Específicos: Ler os poemas; Demonstrar compreensão crítica do lido; Estabelecer relações entre os poemas lidos e a vida; Sentir a poesia em suas várias modalidades Identificar elementos comuns entre o rap e a poesia; Produzir um rap Simular uma batalha de hip hop.</p>
<p>MOTIVAÇÃO: Introdução dos alunos no universo da poesia e do rap</p>
<p>INTRODUÇÃO: Apresentação da biografia dos poetas (pode ser feita por slides, mostrando fotografias, imagens de outros poemas ou outras obras).</p>
<p>PRIMEIRA LEITURA: Os alunos levam os poemas para casa, para uma primeira leitura e anotação das primeiras impressões.</p>
<p>INTERPRETAÇÃO: Discussão em sala sobre os sentidos encontrados pelos alunos, com anotações no caderno.</p>
<p>CONTEXTUALIZAÇÃO: - Aprofundamento da compreensão do primeiro momento, observando aspectos; - Teórico-conceituais: sobre poesia, rap, hip hop; - Temáticos: de que tratam os poemas lidos; ressaltar os elementos afro presentes; - Históricos: onde, quando, por que surgiram e como se caracterizam; - Estilístico-poéticos: analisar elementos compositivos comuns e/ou diferentes, como rimas, melodia, metáforas, léxico...; - Críticos: recepção dos textos: o atendimento às expectativas dos alunos, o que neles foi provocado; - Atualização: estabelecer relações entre os poemas lidos e a realidade negra no Brasil e na sua localidade.</p>
<p>EXPANSÃO: Diálogos com o break, street dance, grafite, elaborando atividades grupais para produção de um rap e simulação de uma batalha de hip hop.</p>

Considerações finais

A tarefa do professor de Língua Portuguesa não é simples, que o livro didático adotado possa resolver, uma vez que lida com alunos oriundos de diversas camadas sociais, em geral, moradores da periferia e com gostos particulares.

O que fazer, então, enquanto professor, quando hoje, temos à disposição, uma legislação – PCN, BNCC – a oferecer um norte teórico e metodológico, além do livro didático, uma gama de sugestões de estratégias de leitura que nos chega via internet, em sites como o do MEC e das Editoras e Revistas voltadas para o ensino?

Pensando nesses questionamentos e nas possibilidades que as oficinas desenvolvidas a partir das proposições acima podem fazer pela proficiência leitora dos alunos, por seu crescimento como cidadão, dando visibilidade à temática étnico-racial, pretendi aqui oferecer aos professores um esboço de sequência que, com criatividade, pode ser muito bem executada em sala de aula, abordando uma temática que é da vivência e do gosto da maioria dos alunos. Quando se tem objetivos definidos sobre o que se quer proporcionar ao aluno em termos de qualidade de ensino, há que se pensar em trabalho compartilhado, por isso mesmo, oficinas.

É preciso que o professor se convença de que só pode exigir aprendizagem de qualidade, competência leitora, atenção do aluno, se a ele é dado condições para tal. A legislação esboça a possibilidade do trabalho com temas transversais. Fazer uso do que é possível em sala de aula para dar conta do universo complexo que é a Língua Portuguesa. Não podemos, simplesmente, darmos um salto mortal na leitura porque resultará numa ratificação do círculo vicioso que vem se arrastando dentro de nossas escolas, formando alunos deformados humanamente pela falta da leitura, no caso, a literária, e da compreensão de novos horizontes que ela pode proporcionar.

Portanto, precisamos pensar a leitura literária dentro dessa transversalidade proporcionada pela legislação, abordando temas

que explorem a criticidade dos alunos, como a afro-brasileira, presente na sequência expandida sugerida. Bem planejada com textos que façam sentido para a vida prática dos alunos pode, sim, produzir bons resultados em sala de aula e formar leitores proficientes para a vida numa sociedade mais igualitária, onde não seja preciso lançar mão de palavras mágicas para sobreviver. Cabe à Escola, como espaço de educação formal, estimular essa prática. E, como diz Munanga (2005), a educação, de um modo geral deve oferecer “a possibilidade de questionar e desconstruir os mitos de superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados” (MUNANGA, 2005, p.17).

Petit (2013) chama a atenção para a figura do professor como influenciador de destinos, que precisa demonstrar atitude em sala de aula, de forma que o aluno passe a ver ali que o professor está a lhe preparar um ambiente favorável e receptivo, agindo de forma lúcida. E, de forma lúcida, podemos fazer com que nossos alunos passem a “lercantar/vercontar/dançarcomover”, através de quaisquer gênero textual, de quaisquer gênero literário. No entanto, “para transmitir o amor pela leitura, e em particular pela leitura de obras literárias, é preciso tê-lo experimentado” (PETIT, 2013, p. 62). Fica, portanto, implícita, a necessidade de o professor, também, desenvolver as habilidades de “lercantar/vercontar/dançarcomover”, propostas pelo poeta Elio Ferreira. Agora, na sala de aula, virará um conversor no sentido de transformar leitores em escritores.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação básica*. Brasília: MEC, 2013, 562p.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Base nacional comum curricular*. Brasília, 2017.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. 3 ed. Brasília, 2001.

CYNTRÃO, S. H. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa de produção. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 83 - 92, jul./dez. 2008. Disponível em: HYPERLINK “file:///C:/Users/teste/Downloads/%22http://www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%25E2nea-um-mapa-da-produ%25E7%25E3o%22-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da-produção”< HYPERLINK “file:///C:/Users/teste/Downloads/%22http://www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%25E2nea-um-mapa-da-produ%25E7%25E3o%22-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da-produção”http://www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%25E2nea-um-mapa-da-produ%25E7%25E3o”-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da-produção > Acesso em 28/08/2018.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

DIAS, V.C.A. *O retórico silêncio*. Natal: EDUFRN, 2013.

DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (1988). Entrevistada a Claire Parnet (transcrita). Disponível em: <<https://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf> > Acesso em 28/08/2018.

FERREIRA, E. *O contra-lei & outros poemas*. Teresina, PI: Edição do autor, 1997.

MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. Brasília, DF: 2005.

PETIT, M. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

TAVARES, B. Geração hip hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado* - Volume 25 Número 2 Maio / Agosto 2010. Acesso em 28/08/2018.

TELES, G. M. *Contramargem – II: estudos de literatura*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2009.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura*. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

POR UM CÂNONE AFROCÊNTRICO: NOVAS EPISTEMOLOGIAS LITERÁRIAS

Profa. Dra. Vanessa Riambau (UFPB)

Harold Bloom, em *A formação do Cânone Ocidental* (1994), propôs explicitar a importância do cânone ao longo da historiografia literária ocidental. Partiu do pressuposto de que este é, por natureza, arbitrário; definido por poucos, aplicável por muitos. Para o autor, o cânone serve para fixar determinados modelos de excelência literária a partir de critérios estéticos – nunca ideológicos – representativos de um determinado momento histórico e cultural. Ou seja, segundo o teórico, a consagração literária passa por sua completa autonomia estética. A fim de selecionar seu panteão literário, o estudioso se valeu de seu conhecimento, restrito basicamente à Europa e aos Estados Unidos, e teceu poucas considerações acerca de literaturas de países periféricos, como Brasil e Argentina. Naturalmente, o recorte é feito com base nas limitações do próprio Bloom em relação à literatura escrita e/ou traduzida em língua inglesa. Entretanto, seus escritos voltaram a suscitar questões latentes acerca da constituição do cânone.

Segundo artigo de Jaime Guinzburg (2004), as acepções de Bloom são pautadas em um profundo narcisismo, que utiliza duas mediações basilares: o valor inerente das obras escolhidas e o valor da modalidade de leitura defendida. Ainda segundo o pesquisador, o narcisismo penetraria a lógica do saber produzido

e rigorosamente operaria em direção à delimitação precisa da incongruência entre ego e alteridade. Outros críticos posicionaram-se, ora a favor, ora contra o cânone ocidental de Bloom. De qualquer maneira, a reverberação da discussão trouxe novos pontos de tensão para esta já ostracizada querela.

Originalmente, o cânone veio da tradição bíblica e detém o valor de ser suporte de verdades. Via de regra, teria começado a partir dos meados do século XVIII, representando um catálogo de autores aprovados ou autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais (BLOOM, 1994). Sua instituição pressuporia, grosso modo, a existência de critérios de valor identitários e estéticos representativos de determinado período da sociedade, e sua estabilização supõe a passagem de tempo a partir da filtragem realizada pela consciência coletiva que o assimilou. Geralmente, a constituição do cânone representa uma ode aos escritores do passado; não por acaso, a maioria dos autores ditos canônicos estão mortos. “Confio mais nos mortos do que nos vivos” (HAZLITT *apud* BLOOM, 1994, p. 499).

É notória a arbitrariedade do cânone: como toda convenção, presta-se a determinado fim. Em sua fundamentação, não se buscam perspectivas interculturais ou pluralizantes. Em sua construção, ademais das orientações estéticas, critérios outros são mensurados, como a manifestação ou não da orientação sócio-ideológica vigente naquela sociedade, a representação de valores geracionais e a consonância com outros textos pertencentes ao mesmo momento sincrônico. De acordo com a pesquisadora Ana Maria Martinho (2001), o cânone possui uma base essencialista e não se funda realmente numa dimensão de alteridade ou de construtivismo, mas na perspectiva de uma norma centrada na definição de

critérios sociais e coletivos. Kermode (1991), por sua vez, insiste no caráter institucional, convencional e historicamente variável dos cânones, ainda que reconheça que estes perpetuam valores estáveis e atemporais, o que permite ao próprio cânone validar os consensos interpretativos de uma instituição. O estudioso Walter Mignolo (1991) ratifica essa assertiva ampliando-a, pois, aposta na mutabilidade do cânone. Para o teórico, a formação do cânone no seio dos estudos literários é entendida como uma manifestação da necessidade da comunidade humana de estabilizar seu passado, adaptar-se ao presente e projetar seu futuro; uma das funções principais da formação do cânone (literário ou não) seria, portanto, garantir a estabilidade e a adaptabilidade a uma determinada comunidade. Entretanto, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, como diria Camões; Mignolo (1991) afirma que, apesar do cânone ganhar visibilidade através da crítica, ele só vai adquirir legitimidade a partir dos leitores comuns, que vão reforçar ou mudar a tradição. Ainda segundo o autor, não é a sobrevivência da crítica que define a canonicidade, mas a sobrevivência do objeto a comentários mutáveis. De certa forma, esta afirmação desconstrói o conceito *naïf* de Bloom, que pretende, à maneira anti-bakhtiniana, estabelecer uma leitura crítica visando à neutralidade dos signos. Mignolo (1991) tem consciência de que toda consideração sobre um esquema canônico o é em contextos sócio-históricos determinados. Na medida em que compreendemos a amplitude histórica do cânone, percebemos que seu caráter normativo não pode ser analisado de forma objetivamente neutra, já que inculca valores que lhe são absorvidos. Dessa forma, podemos observar a dimensão inerente de seu engajamento ideológico – manifesto

tanto em sua representação quanto na sua própria negação e/ou ausência.

Ou seja, antes mesmo de adentrar na reflexão acerca das literaturas africanas, é mister relativizar a formação do cânone no Ocidente. Afinal, compreendemos que a canonicidade mostra-se antes no conjunto de padrões sociais e representações sócio-culturais que lhe são subjacentes do que no texto propriamente dito. Concordamos com Even-Zohar (1990) quando este afirma todo cânone resolve-se enquanto estrutura histórica, o que o converte em cambiante e sujeito aos princípios reguladores do sujeito ideológico, individual e coletivo que o postula.

Portanto, se partirmos do pressuposto de que existe um substrato político e ideológico que atua na definição do cânone e que este fato, por si só, colocaria o cânone em suspeição, podemos imaginar como este fator adquire relevância ao se tratar de literaturas produzidas em países africanos de recente descolonização, nos quais o processo de constituição literária ainda estaria em vias de consolidação.

Se tomarmos como verdade que a literatura se constitui a partir da representação da sociedade, tal qual nos afirma o conceito aristotélico de *mimesis*, podemos inferir que o cânone pretende fixar valores considerados representativos de determinada época histórica e/ou cultural, buscando estabelecer uma relação de identificação com determinado país que o representa. Para que esta relação seja estabelecida, entretanto, é necessário que os textos situados na mesma perspectiva diacrônica sejam afins, coadunem-se de tal forma que sua bacia semântica possa ser reconhecida como paritária e homogênea. Entretanto, não raro, isso pressupõe ignorar as diferenças e simplificar o passado,

tornando passível de representação uma imagem confortavelmente adequada ao estereótipo monocultural que se pretende homologar social e externamente.

Cabe-nos a seguinte questão: será que podemos utilizar os mesmos critérios que consagraram a literatura ocidental ao longo dos séculos para valorar a produção literária emergente pós-europeia? Como uma nova querela entre antigos e modernos, a formação do cânone das literaturas pós-europeias ainda está em xeque e suscita muitas reflexões.

Ao concordarmos com a aceção de Kermode (1991) acerca da variabilidade do cânone, também acreditamos na ampliação deste espectro no sentido conceitual. Compreendemos que o padrão utilizado para definir a constituição do cânone no Ocidente não pode ser aplicado *ipsis litteris na* classificação de obras literárias produzidas em África. Faz-se necessário, outrossim, descentralizar o cânone da perspectiva ocidentalizada, ampliando sua abrangência a partir de um olhar menos diacrônico e homogêneo, na medida em que estamos falando de literaturas recém-constituídas, ou melhor dizendo, de nações recém-formadas.

Ana Maria Martinho (2001) relata a complexidade da formação do cânone em África, já que existem duas tradições – a oral e a escrita – que evoluíram em oposição uma à outra. Só este fator, por si só, já singulariza essa literatura em relação às de autoria ocidental. Pires Laranjeira (2005), por sua vez, enumera outras singularidades, ao relatar que não se pode tomar a aceção de Harold Bloom aplicada a África: o crítico norte-americano estabelece o cânone ocidental a partir de um número muito seletivo de obras-primas resistentes ao tempo. Em um país africano recém-independente e com poucos recursos, o cânone literário não teria

condições de ser estabelecido a partir de um reduzido número de obras em um período tão curto. Ademais, cada país africano tem particularidades que devem ser observadas para que se compreenda porque determinadas obras se consolidam em detrimento de outras que lhes são contemporâneas.

Destarte, é válido distinguir, conceitualmente, o cânone ocidental do cânone pós-colonial. Enquanto aquele se vale de critérios estáveis e de uma perspectiva diacrônica, este leva em conta a mutação das identidades cambiantes – celebrações móveis, segundo Hall (2011) – e a recente reconfiguração social das sociedades pós- independência. Segundo Pires Laranjeira (2005), o cânone pós-colonial tende a erigir novos temas e discussões e a reiterar antiquíssimas posturas anti-poder. Dessa forma, há aspectos que não podem ser olvidados: a existência, por um lado, de uma literatura de influência oral que ainda está em processo de formação; e todos as fases pelas quais esta literatura passou até ganhar legitimação externa. Entretanto, a quem interessa e como se processa essa legitimação externa?

Boaventura de Sousa Santos (2010) afirma, a propósito do tema, que o colonialismo foi também uma dominação epistemológica, que relegou os saberes locais a um espaço de subalternidade. O pesquisador relata ainda que o que importa é desfamiliarizar a tradição das monoculturas do saber, como se essa forma de estranhamento fosse a única familiaridade possível. Acreditamos que essa desfamiliarização deve ocorrer tanto interna quanto externamente já que, mesmo após a descolonização, a necessidade de apropriação do saber sobre África não foi devidamente superada. A nigeriana Amina Mama (2010) constata: a maior

parte do que é recebido como conhecimento acerca de África é produzido no Ocidente.

Cabe aqui uma reflexão: a fim de legitimar-se como autônoma frente ao mundo ocidental, uma das vias de esta produção literária objetiva ressignificar elementos autóctones; entretanto, esta sociedade, ocidental e globalizada, é a principal consumidora desta literatura. Temos, então, dois aspectos a serem observados: por um lado, a necessidade de autolegitimação; por outro, a consolidação de uma literatura, que não acontece apenas de forma endógena.

Em relação a este primeiro aspecto a ser observado, recorreremos ao congolês Mudimbe (2013), que possui uma importante reflexão acerca do tema: o estudioso afirma que há um espaço intermédio existente em África, situado entre a reificação do primitivo e a problemática da modernidade, e que revela a forte tensão entre a modernidade - que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento -, e uma tradição que, por vezes, reflete uma imagem empobrecida de um passado mítico. Alienada ao resgate de um passado pré-colonial inventado, a literatura africana, ao pretender legitimidade, autentica-se como o discurso que “se constrói como ficção do Outro”.

Achille Mbembe (2014) complementa esta assertiva, pois considera que existe um aparato próprio do sistema colonial que parece impor ou insinuar, mesmo aos que pretendem rechaçá-lo, a existência de um discurso preexistente que o condiciona à imitação de si próprio, ou seja, a um simulacro. Neste sentido, os temas ditos autóctones não seriam, como comumente se poderia atribuir, responsáveis pela reafirmação da identidade africana no mundo ocidental, mas corresponderiam ao reforço desta estereotipação

que se pretende evitar. Assim, para o autor, a identidade negra só pode ser problematizada enquanto identidade em devir.

Estes preceitos vão ao encontro do pensamento do crítico ganês Anthony Appiah (1997), segundo o qual devemos renunciar à ideia de que existe uma África mítica na qual as culturas se interrelacionam. Assim sendo, seria mister considerar cada país com suas próprias especificidades, sabendo que todos, em algum momento de sua história, farão a busca para redescobrir sua cultura e (re) inventar as tradições.

Da mesma forma, ademais do exotismo ser tema de interesse externo à África, podemos inferir que, de forma geral, os mundos euro-americanos reduzem não só a temática da literatura africana às de cunho essencialista, mas também definem a raça de seus escritores. Segundo o já citado pensador camaronês Achille Mbembe, o negro e a raça têm significado a mesma coisa nos imaginários etnocêntricos. Assim, ao restringir as pessoas a uma questão de aparência, “outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada.” A raça negra torna-se, portanto, a reificação do exótico, ou, em outras palavras, uma “zoomorfização” consentida culturalmente.

E como insere-se o receptor da literatura neste contexto? O leitor, seja qual for seu país de procedência, é de suma importância, já que atua enquanto consumidor de valores. É passível de percepção o facto de o leitor leigo sucumbir à dimensão simbólica e cultural dos valores estéticos reificados através da produção literária de cunho essencialista ou tradicional. A literatura, dessa forma, torna-se capital simbólico, na medida que a máxima

legitimação cultural implica em capital econômico. Neste sentido, nos alicerçamos na teoria de campo intelectual de Pierre Bourdieu (1996), nomeadamente o conceito de capital simbólico, ou seja, tudo aquilo que confere valores culturais e nos permite identificar os agentes no espaço social. Todo ato narrativo revela conexão entre o sujeito individual e suas relações sociais, o que envolve um investimento simbólico pelo sujeito que não é completamente controlado por ele. Não podemos, portanto, negar as implicações sociais repercutidas a partir da literatura, nem os por ela gerados.

Ao atribuir aspectos de origem autóctone na base das literaturas africanas, o cânone que se estabelece firma-se como um discurso identitário definido, prioritariamente, pela sociedade ocidental. Entretanto, como já foi referido, esta identidade também é forjada, na medida em que é uma imitação de si; outrossim, também espelha uma imagem distorcida ao mundo euro-americano. O estudioso Mudimbe (2013) ratifica esta assertiva, ao argumentar que os discursos sobre as realidades africanas foram gerados à margem dos seus contextos de origem, e que tanto seus eixos quanto sua linguagem têm sido limitados pela autoridade de sua exterioridade, o que lhe retira a densidade e lhe confere um cariz artificioso. Neste sentido, cabe citar o questionamento feito pela estudiosa Ana Mafalda Leite (2013): De que lugar teórico escreve a crítica e quais são os critérios utilizados para julgar o mérito das literaturas pós-europeias?

O filósofo congolense Mudimbe (2013) contribui com esta questão, ao afirmar que o cerne da questão é que, até agora, tanto os intérpretes ocidentais quanto os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceptuais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições “afrocêtricas”

mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, à mesma ordem. Ou seja, as análises partem da perspectiva ocidentalizada.

Leite (2013) complementa esta ideia ao afirmar que há muitas atitudes subjacentes nas formações discursivas em relação a África. Dentre elas, destaca a de cunho paternal, com evidentes resquícios coloniais, revelando um olhar exterior que encara o outro com distância e tolerância, mas não lhe reconhecendo, de fato, maturidade e autonomia.

Entretanto, há um processo complexo envolvido na estrutura deste paternalismo pós-colonial; não podemos reduzi-lo ao mero antagonismo de partes. Concordamos com Leite (2013), que ressalta que se deve evitar uma visão dicotômica da história em África, a fim de se buscar uma perspectiva mais neutra dos factos. Quando a escritora moçambicana Paulina Chiziane afirma, em entrevista, que é preciso “descolonizar as mentes”, certamente ela se refere aos dois lados do sistema colonial. O estudioso marfinense Hountodji (2002) indica que a incapacidade de descolonizar a vida intelectual é uma externalização persistente da pesquisa acadêmica africana, que homogeneiza e simplifica o complexo continente africano.

É mister, portanto, descobrir uma via de escape que permita que a vida intelectual, produzida dentro de África, venha a ser descolonizada, num trabalho que atue a partir da destereotipação endógena a fim de influenciar a perspectiva falhada da dominante exógena. Talvez caiba aqui a questão formulada pelo já citado filósofo Hountondji (2010, p. 118): “Quão africanos são os estudos africanos?” E ainda: qual é o papel do respectivo país de origem na definição do cânone literário?

Acreditamos, portanto, que é oportuno dar visibilidade às vozes autóctones, para que estas possam refletir a respeito de seu processo de formação literária e de suas obras basilares. Adotar como pressuposto os conceitos de Bloom ou outros similares seria, em “termos epistemológicos e conceituais, admitir a autonomia do valor estético, o descomprometimento da crítica com a sociedade e a concordância com a autoridade estética do gênio” (GUINZBURG, 2004, p. 12). Neste sentido, concordamos com Candido (1991) quando este constata que, ainda que a imanência do texto deva ser respeitada, não pode ser dissociada do tripé escritor-obra-público, bem como do papel de cada um desses atores no sistema literário.

O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Destes, duas tendências merecem destaque: a primeira, que se pauta no princípio da diferença e do reconhecimento de identidades particulares – o que contribui para a falácia da homogeneização cultural e da exclusão de representações autóctones periféricas –, e a segunda, que reconhece as singularidades, mas que considera apenas a noção de comunidade e não a de indivíduo. Dessa maneira, podemos observar na representação literária destes países que emergiram do contexto colonial uma temática, de certa forma, obsessiva e restritiva, pautada ou na perpetuação do nativismo ou na necessidade de legitimar-se literariamente enquanto destino coletivo e épico da nação. Ou seja, para que acontecesse a consolidação de sua autonomia literária foi preciso, antes, que houvesse a reprodução do estereótipo colonialista. Ainda de acordo com Mbembe (2010), o nativismo é, também, uma invenção colonial, que serviu para justificar o comportamento dos colonos. Este

pensamento já havia sido mencionado por Francisco Noa (2002), que afirma que a literatura colonial é uma das criações mais significativas da colonização moderna. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2010), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

O autor ainda menciona formas de escrita oriundas deste período pós-colonial: a primeira seria uma escrita de fusão, na qual “a voz desaparece para ceder lugar ao grito” (2010, p.180). Derivam daí as manifestações inspiradas no pan-africanismo; na literatura moçambicana, pode ser observada na Literatura Combate, de forte cunho nacionalista, cujos maiores representantes são os poetas Noémia de Sousa e José Craveirinha. Esta seria também a fase descrita por Noa (2002) como “doutrinária”, de forte teor ideológico e social, que sucedeu a fase “exótica” inicial da literatura em Moçambique. Ou ainda, refere-se à fase de “resistência” descrita por Chabal (1994).

Sabemos que um dos desígnios do romance africano é tornar-se um instrumento formal da reinvenção de uma cultura africana, de uma nova comunidade nacional, face à perda que a colonização representou. (MENDONÇA, 2011). O escritor, elemento icônico do sentimento nacionalista, era legitimado pelas práticas revolucionárias. De acordo com Edward Said (2011), o discurso literário pode transformar-se num veículo importante na definição da dependência cultural. Neste sentido, esta literatura foi pautada a partir de valores intrínsecos do que veio a tornar-se sua moçambicanidade. Entretanto, em que medida este desígnio deixa de representar o marco fundacional de uma cultura de

cariz autóctone e passa a significar incapacidade de superar a colonização?

Outro momento posterior na formação literária dos países africanos, pertencente, segundo Mbembe (2010), ao “afropolitanismo”, consistiria na inserção de culturas diaspóricas, que tirariam a África do centro. “Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com o si mesmo, mas com um intervalo.” (2010, p.181). A África, então, passa a ser imaginada como um grande espaço passível de inúmeras formas de combinação e de composição. Neste sentido, o passado já não manifesta em si uma singularidade essencial – “pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado se ergue lentamente, libertando-se de suas origens” (MBEMBE, 2010, p. 181) -, sendo visto em sua relação com os movimentos onde se inserem. Ou seja, existe aqui a consciência da hibridização cultural, para usar um conceito de Homi Bhabha. É mister, portanto, analisar em que medida a literatura moçambicana constitui-se a partir de uma “ecologia de saberes”, como conceitua Boaventura de Sousa Santos (2009).

Homi Bhabha (1998), em sua clássica obra *O local da cultura*, também procura uma forma de reposicionar o (pós) colonizado na história moderna. Para o teórico, a saída possível seria encontrar um lugar de enunciação que procure escapar de noções essencialistas e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo pensamento colonial.

Hodiernamente, há um ambiente mais propício à diversidade cultural, reconhecendo-se a esfera da pluralidade, não mais da unicidade, como um constitutivo da identidade local das culturas postas em questão. O desafio da construção das literaturas

pós-europeias consiste em valorizar o mosaico de identidades regionais como índice de uma rede lítero-sócio-cultural complexa e diversificada que constitui um país, no qual sua heterogeneidade nunca venha a ser fator de demérito, antes revele sua pluralidade. Mendonça (2011, p. 20) aponta para esta via, ao afirmar que a literatura emergente, ao mesmo tempo em que se vê inserida num contexto histórico conflituoso que lhe acentua a necessidade de afirmação identitária, encontra-se imersa em tendências relativistas trazidas por novas concepções de mundo “tendentes a desconstruir os vínculos que a inseriam num espaço e num tempo histórico.”

Discutir o cânone, neste sentido, é uma forma legítima de questionar este capital simbólico imposto por “grupos detentores do poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes globalizante” (LEITE, 2013, p. 25). É também uma maneira de se refutar a exclusão de grupos e etnias com finalidade sistematizadora e homogeneizante.

Referências

APPIAH, Kwame. Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

BLOOM, Harold. *A formação do Cânone Ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1994.

BOURDIEU, Pierre. “Espaço social e espaço simbólico”. In: *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 6. ed., Belo. Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1991.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Porto: Veja, 1994.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary. Polysystem", Polysystem Studies, Poetics Today, 1990.

GUINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, 44 (1): 97 – 111, 2004

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DPA, 2006.

HOUNTONDJI, Paulin. “Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos” in SANTOS, Boaventura. MENESES,

Maria Paula. *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.117- 130.

_____. *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture and Democracy in Africa*, Athens: Ohio University Press, 2002.

KERMODE, Frank, *Formas de atenção*, Trad. Maria G. Segurado. Lisboa: Edições 70, 1991.

LARANJEIRA, José Pires. *Ensaio Afro-Literários*, 2ª ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. et al. *Nação e Narrativa Pós-Colonial II*, Angola e Moçambique – Entrevistas. Lisboa: Colibri, 2013.

MAMA, Amina, Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade in SANTOS, Boaventura de Souza. MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 3ª ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.529- 560.

MARTINHO, Ana. Maria. *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2010.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana nas dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MUDIMBE, V.Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2013.

MIGNOLO, Walter, A (nd) cross-cultural boundaries (Or, Whose Canon are We Talking About?), *Poetics Today*, vol. 12, n. 1, spring, 1-28, 1991.

NOA, Francisco, *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura. MENESES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010.

AUTA DE SOUZA: RAÍZES ANCESTRAIS

Profa. Ms. Zélia Souza Lopes (UFJF)

Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)

“a eminente e humilde Auta de Souza, a mais espiritual das poetisas brasileiras”.

(ANDRADE DE MURICY)

A poesia não necessita definir o poeta, pode ir além, estabelecendo uma conexão diacrônica em que o passado pode visitar o presente e o presente pode convocar o passado, pela necessidade de despertá-lo e nele buscar respostas ou novas perguntas. Despertar a poeta norte-rio-grandense, Auta de Souza, do sono secular do domínio patriarcal significa dizer ao presente que o caminho da liberdade feminina foi aberto em muitos momentos e que é preciso estabelecer novas regras de conexão com o presente, que se quer negro em um país mestiço, ainda patriarcal e racista.

Foi nas décadas finais do século dezenove que encontramos a menina de oito anos da pequena Macaíba, região agreste no sertão do Rio Grande do Norte, a ler a história de “Carlos Magno” e as “Primaveras”, de Casimiro de Abreu, para um público atento e fiel: os velhos escravos e mulheres do povo (CASCUDO, p.77,1961). Logo depois, aos catorze anos, a tuberculose seria sua companheira inseparável de poemas e tormentos.

Cercada pelos cuidados dos irmãos, os Castricianos Henrique e Eloy, ambos poetas, ela começou a ver seus poemas publicados em jornais e revistas, entre Natal e Recife, também no jornal do Governo, o *A República*, onde era a única mulher a publicar. Aqui cabe notar a influência política e social dos irmãos, abrindo esses caminhos literários para a irmã, marcando outro aspecto do Brasil oitocentista: a ascensão social dos negros.

O avô paterno de Auta era um vaqueiro negro casado com a filha mestiça do patrão. Porém, foram os avós maternos, Silvina de Paula de origem indígena e Francisco de Paula, nordestino, que criaram Auta de Souza e seus irmãos depois da morte dos pais, ambos tuberculosos. Todos viviam cercados de escravizados, tornando-se impossível serem indiferentes à escravidão. Os inimigos políticos da família não poupavam comentários racistas registrados em jornais da época, dirigidos aos irmãos, herdeiros políticos do senador Pedro Velho, maior representante político do Rio Grande do Norte naquela época (CASCUDO, 1961, p.53).

Em uma dissertação de Mestrado feita por Farias (2013), o autor destaca uma publicação de 14 de março de 1906 no *A Seara do Diário de Natal*, órgão da imprensa política adversária aos irmãos de Auta, comentários agressivos com expressões como “beijos de panellada”, “um preto vai falar em tição” ou “educados por um canalhismo africano, mandado das senzalas”, ou ainda, “os repellem pela figura exótica e detestável que formam o seu característico de negro da Loanda”. Sabe-se que a política sempre foi palco para agressões físicas e verbais. Os ataques a adversários políticos sempre tiveram e ainda têm características vulgares e comentários de baixo calão. Eloy respondeu aos ataques afirmando que:

(...) os que me não podem responder pensam injuriar-me aludindo a minha cor. Saibam estes que a minha maior saudade e a minha admiração não são pelo meu avô branco e rico, mas pelo que era preto e pobre, porque foi deste que herdei a bondade dos fortes e a coragem estóica dos humildes. (SOUZA, 1975, p. 71,72)

Apesar de registrados o esforço e a capacidade intelectual da família de Auta, é importante destacar que os postos mais valorizados não eram obtidos em regime de concorrência e por causa das qualificações intelectuais dos ‘candidatos de cor’, mas graças à proteção dos brancos” (Fernandes, 1978). Eloy Castriciano aproveitou enormemente a oportunidade. Era filho de deputado, vinha de uma linhagem de senhores de terra e de fundadores de bancos e comércio em Macaíba e Natal. Nesse ponto, segundo Fanon (2008, p.14) em sua obra *Pele negra máscaras brancas*, “a ideologia que ignorava a cor podia apoiar o racismo que negava. Com efeito, a exigência de ser indiferente à cor significava dar suporte a uma cor específica: o branco”. Tal contradição pode ser percebida nos poemas de Auta sempre ressaltando a beleza plástica das mulheres e crianças com as quais convivia. Percebe-se, em seus poemas, que tudo que era belo, era branco e perfumado; tudo que se referia a si própria e a sua família era negro e triste. Assim ela escreve:

Desce, meu Pai, a noite baixou mansa.
Nenhuma nuvem se vê mais no Céu;
Aninharam-se aqui no peito meu,
Onde, chorando, a negra dor descansa. (CASCUDO,1961,
p.34).

O lugar da fala do escritor é seu ponto de partida para olhar para outros lugares. Em relação a Auta de Souza, Cascudo defende esse posicionamento ao afirmar que contra qualquer preconceito:

havia a posição social da poetisa cuja convivência honrava e distinguiu. Citá-la entre as relações denunciava elevação e prestígio. Tinha recursos financeiros suficientes, residindo numa das melhores e mais amplas casas da cidade, irmã de chefe político, amigo do Governador e do proprietário do partido oficial, senador Pedro Velho, vendo seus versos em todas as revistas da capital e no próprio órgão do Governo, onde era a única figura feminina na classe da colaboração regular. (1961, p. 145)

Parece claro que Cascudo acreditava que o prestígio social da poeta impedia e diluía qualquer preconceito racial, revelando que este não seria o mesmo caso não fosse ela pertencente à elite burguesa nortista. Também observa-se que o fato de ser escritora dotava-a de uma insígnia de intelectualidade que normalmente era deferida aos homens e a colocava em posição de destaque, mesmo e até por ser mulher.

Por outro lado, Auta rompeu as cadeias do patriarcado, entre a casa e a rua, colocou em xeque o papel da mulher como profissional da escrita nos oitocentos. Sua poesia encontrava ressonância na vida de outras mulheres, principalmente aquelas que sofriam com a perda dos filhos em tenra infância, pois a morte exerce papel fundamental em sua obra literária. Poemas de inspiração romântica, alguns toques simbolistas e muitos versos em redondilha maior, ao gosto dos cancioneiros portugueses.

Uma escrita sincera, clara, de um lirismo autêntico recheado de suavidade. Se não mergulhou nos profundos conceitos do

existir, se não desbravou o psiquismo humano e seus labirintos emocionais, fez algo mais sutil e valoroso: deixou-se impregnar pela vida que a rodeava, tornou-se canção e chegou ao coração das gentes. Nesse sentido Auta de Souza traduz em poesia um diálogo com o pensamento de Edouard Glissant (2005, p.33) ao afirmar que “ o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas sendo e que como todo sendo, muda”. Tal busca demanda um movimento de entrega e de conhecimento de si mesmo, os caminhos de alteridade percorridos pela poeta, dedicando-se desde aos mais simples e infelizes escravizados, às mulheres e crianças, submissas aos pais e esposos poderosos, cujas mortes prematuras a abalavam profundamente. Suportar a dor, entender a dor alheia são também maneiras de transcender e irmanar-se ao Universo.

Auta de Souza peregrinou por várias paisagens, do sertão ao mar, em busca de tratamento para a tuberculose (CASCUDO, 1961, p.67). Em todos os lugares em que esteve escreveu estendendo a mão a outros corações que também sofriam:

Quando a Noite vier ... Se no meu seio
Estremeceres cheio de receio,
- Temendo a sombra que amortalha o Dia
E cobre a Terra de melancolia –
Longe do mundo e da desesperança,
Hei de embalar-te como uma criança.

Quero que escutes o gemer profundo
Do mar que chora a pequenez do mundo
E ouças cantar a doce barcarola,
Da noite imensa que se desenrola,

Dando perfume ao coração dos lírios,
Trazendo sonhos para os meus martírios.
(SOUZA, 2009, p.212)

Como no dizer de Deleuze (p.14, 1997) o poeta “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível”.

Ao contrário dos irmãos, nada ofensivo foi registrado sobre a poeta Auta de Souza. Sua ligação profunda com a Igreja, seus modos de moça recatada e a doença insidiosa acabaram por criar uma barreira social e uma identidade especial para ela, a ponto de ser considerada poeta mística. A esse respeito escreveu Francisco Palma num soneto em homenagem a ela, registrado no “A Tribuna”, n. 14, de 8 de novembro de 1898, “*a cotovia mística das rimas*” (CASCUDO,1961, p.79). A alcunha ganhou repercussão e foi amplamente utilizada por outros jornalistas e escritores da época, como se vê nos comentários alusivos à poeta por ocasião do seu falecimento em 1901.

O discurso revela o poder de quem o detém e ela dominou um espaço social fechado e restrito utilizando-se de um discurso aparentemente despretensioso, mas carregado de poder nas entrelinhas. Um indivíduo que se abre em ipseidade e verticaliza-se em comovente alteridade, um discurso impregnado de mansuetude capaz de suavizar os mais rígidos dos pensamentos hegemônicos e patriarcais.

Uma identidade cheia de nuances, que soube fazer de uma aparente limitação um meio de chamar a atenção sobre si e sobre

sua fala, seu discurso. Sobre o conceito de identidade veremos Hall afirmar que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu coerente”. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos identificar – ao menos temporariamente.(2006,p.13)

Há uma extrema sinceridade autobiográfica no discurso poético de Auta de Souza e várias identidades a se manifestarem no seu texto. Pelo viés do discurso poético é possível perceber a construção que foi feita à revelia da poeta e eternizada pelos seus leitores. Partindo do princípio de que a escrita poética une o pensamento à palavra, o poeta apresenta sua palavra e muitas versões surgirão através de cada leitor identificado ou não com ela. É o que Candido (1987, p.19) chama de tradução do sentido e tradução do conteúdo que o autor quer transmitir e que cada leitor realizará dentro do imagético mundo do inconsciente.

São necessárias várias teorias psicanalíticas para estudar um só indivíduo, e não será apenas uma que dará conta de esclarecer uma nação de indivíduos, uma mistura, segundo Abdias Nascimento (2014, p.23) “imposta, fruto de uma força por parte de quem estava com o poder”, ou seja, o dominador branco em

relação ao negro escravizado; além de outras uniões com imigrantes de todas as partes do mundo, literalmente.

Voltando a Fanon, tanto o racismo como o colonialismo são construções sociais, ou seja, não deveria haver motivos para ninguém ter que justificar-se quanto a cor de sua epiderme. Há o narcisismo branco como há o narcisismo negro, e ambos nos convidam a uma reflexão que deverá seguir à razão de ser e esgotar-se ao encontro do olhar emocionado de um artista, como uma obra de arte que se constrói e não cessa de modificar-se, sem estar acabada, mas já se impondo como uma obra-prima, o vir a ser em constantes buscas e encontros e desencontros. Ou, como nas palavras de nossa poeta, ao escrever um longo poema, três dias antes de sua morte, dedicado à poeta Anna Lima:

Vamos seguindo pela mesma estrada,
Em busca das paragens da ilusão;
A alma tranquila para o Céu voltada,
Suspensa a lira sobre o coração.(...)
(SOUZA, 2009, p.238)

A estrada da poeta é solitária, mas cheia de uma solicitude, de uma busca incansável, quase sempre, sem respostas. Busca espiritual, enigmática, onde a lira ao coração se confunde. Auta de Souza foi essa presença iniludível, suave e toda espiritual que permeou o espaço rígido, de cadeias patriarcais, se impondo docemente pelo respeito que se tem a quem não conseguimos alcançar.

Importante considerar que, Auta mantinha amizade íntima com mulheres escritoras como ela e que, como ela, buscavam reconhecimento literário. Foi o caso do poema “Cantai”, dedicado

à poeta Edwiges de Sá Pereira (1885-1958), com quem mantinha correspondência. Edwiges era intelectual respeitada pela elite pernambucana e era colaboradora de muitos jornais e revistas do Recife e no *A Tribuna*, de Natal. Ela pertenceu a *Academia Pernambucana de Letras* (1951) e é conhecida como precursora do movimento feminista no Brasil. Para ela, Auta escreveu: “Eu também irei cantando/Como vós, meus pensamentos” (CASCUDO, 1961, p. 63-64).

É certo que Auta escreveu muito mais que poemas de cunho religioso, mas a nota principal que perpassa por todo o *Horto* é, sem dúvida, esse olhar espiritualizado para tudo que via no mundo, em tudo identificando algo além da matéria, como a natureza, a morte e o amor, conferindo a ela uma eternidade característica dos poetas que cantaram a finitude da vida, o porquê do sofrimento e a busca da essência imaterial do ser humano em passagem pela Terra. Em sua poesia há uma preocupação com o sofrimento físico e metafísico, principalmente em relação às mulheres com as quais conviveu. São poemas para consolar mães que perderam filhos ainda na infância da vida, os sonhos desfeitos em plena mocidade e a devoção aos pais, que no seu caso, inclui os avós que a criaram.

Sobre o estoicismo na poesia de Auta e corroborando com sua produção romântica, seu irmão, Henrique Castriciano, poeta simbolista e mentor intelectual de Câmara Cascudo traz em seu prefácio à segunda edição do *Horto* a seguinte informação sobre a poeta do *Horto* (CASCUDO, 1961, p.78):

Nos últimos anos, as horas que podia dispensar ao convívio dos autores, consagrava-as aos místicos, a Th. De Kempis, a Lamartine, a S. Theresa de Jesus.

A estes associava Marco Aurélio, cujos Pensamentos muito concorreram para aumentar a tolerância e a simpatia com que encarava os seres e as coisas.

Sua filosofia baseada no estoicismo deu-lhe uma compreensão do ser humano, de suas limitações e fraquezas. Seus apontamentos são tão atuais que é como se o presente revivesse o passado ou como se este não pudesse se manter em um espaço/tempo determinado. Em seu livro encontraremos um apontamento simples e atual: “começa cada dia por dizer a ti próprio: Hoje vou deparar com a intromissão, a ingratidão, a insolência, a deslealdade, a má-vontade e o egoísmo – todos devidos à ignorância por parte do ofensor sobre o que é o bem e o mal” (AURÉLIO, 2016, p.35). Esse é um sinal de como ele compreendia a condição humana, sem julgá-la ou desmerecê-la.

A filosofia naquela época não tinha o mesmo conceito de hoje. Ela era um conjunto de regras de bem viver. Isso implica numa consequência moral muito aproximada da religião conforme entendemos hoje. Por isso as *Meditações* são, de alguma forma, comparadas com a *Imitação de Cristo*, de Thomas de Kempis. De fato, a teologia cristã muito se assemelha às *Meditações*.

As últimas palavras do imperador antes de morrer foram: “Não choreis por mim, pensem antes na pestilência e na morte de tantos outros.” (AURÉLIO, 2016, p.19). Tanto Marco Aurélio, em seus campos de batalha, quanto Auta de Souza, em sua relação com a morte de pessoas amadas e a tuberculose, refletem o conceito de resiliência em suas produções escritas. Ambos estavam sempre dispostos a compreender a Natureza e o mundo como momentos, e não locais, de resistência para os seres. São situações em que ele tem sua fibra moral testada e fortalecida pela fé no Universo

ou em Deus que a tudo preside. Os seres humanos foram criados para uma fatalidade e esta é, segundo os estóicos, a felicidade. E mesmo que tudo em suas vidas pareça contrário, há uma causa divina que os criou simples para alcançarem a perfeição junto a esse Deus criador e imanente. Marco Aurélio escreveu que:

Na vida de um homem, o seu tempo é apenas um momento, o seu ser um fluxo incessante, os sentidos uma vela mortíça, o corpo uma presa dos vermes, a alma um turbilhão inquieto, o destino, negro, e a fama, duvidosa. Em resumo, tudo o que é do corpo, é como água corrente, tudo o que é da alma, como sonhos e vapores; a vida, uma guerra, uma curta estadia numa terra estranha; e depois da fama, o esquecimento. Onde, pois, poderá o homem encontrar o poder de guiar e salvaguardar os seus passos? Numa e só numa coisa apenas: a Filosofia. Ser filósofo é manter o espírito divino puro e incólume dentro de si, para que ele transcenda todo o prazer e toda a dor, não empreenda nada sem um objetivo, ou com falsidade ou dissimulação, não fique na dependência das ações ou inações dos outros, aceite todas e cada uma das prescrições como vindas da mesma Fonte donde ele próprio veio (AURELIO, 2016, p.38).

Nesta passagem percebemos a total entrega que os homens devem fazer de si mesmos para alcançarem o objetivo de aproximação com o divino. Suportar a dor, entender os outros são as únicas maneiras de transcender e irmanar-se ao Universo, esse o ideal supremo.

Nos poemas de Auta de Souza, repletos de personificações, figura de linguagem muito apreciada por ela, percebe-se a criação de imagens do devir poético. Porém, não são as imagens que se

constituem em poema, elas são apenas os símbolos da palavra-poeta, que volta-se para si mesma mas, ele, o poema, já não lhe pertence mais. Ele deve unir-se à Natureza e encontrar nela os caminhos que o transportam ao leitor, numa intimidade que arranca da poeta sua autonomia, e sua salvação individual, agora perdida, se estende às outras gentes caracterizando-se como universal. Assim, o poema, este ser criado, pode envolver emotivamente o leitor porque, mesmo não sentindo o que a poeta sente, ele absorve essa emoção e encontra ressonância em si mesmo (ADORNO, 2003, p.66). É essa universalidade da dor que torna especial a poeta do *Horto*, pois consolando a si mesma estende o convite que pode ser aceito por qualquer “coração”.

Na Literatura Brasileira, ressaltar a poesia de cunho espiritualista feita por mulheres é significativo e realmente diferencia Auta de Souza de outras poetisas, que escreveram sobre tantos outros temas. A espiritualidade em Auta é sua melhor criação porque a individualiza, a caracteriza para além da religião. É um encontro para a alma, um alento para a vida, não de pobres miseráveis sofredores somente, mas de qualquer ser humano que, por estar na Terra, terá momentos de incerteza e buscará na fé algum consolo. E se a poesia pode associar-se a isso, que ela seja dignificada.

Enquanto a história identifica a religião do negro africano ligada somente a magias e cultos pagãos que os estigmatizam, Auta de Souza, fugindo a este paradigma, mostrou que a poesia negra e feminina pode se fazer espiritual, pura e de uma coragem estoica diante da morte. O poeta Gonçalves Dias, lido e admirado por ela, faz uma afirmação no prólogo da primeira edição de *Primeiros cantos* (COUTINHO, 1974, p.67) que expressa bem o

que é a poesia para ele. Suas palavras poderiam ter sido escritas por Auta de Souza:

Ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir.(...) Rio de Janeiro – Julho de 1846.

Neste texto encontramos a ligação romântica entre o divino e a poesia e o efeito deste sobre aquela. Nesse mesmo prólogo, o poeta vai dizer que muitas das suas poesias não seguem regras rígidas adotadas por convenção. Ele as preferia livres para atender à sua inspiração do momento, dependendo do local ou da paisagem e do sentimento que o animavam ao escrevê-las (COUTINHO,1974, p.67). A questão filosófica sobre a destinação do homem após a morte é naturalmente vista pelos crentes que aceitam a resposta cristã. A espera do céu, lugar de descanso e paz, se confunde com o espaço aberto infinito sobre a cabeça do poeta. O objeto material de contemplação incompreensível se coaduna com o desconhecido, àquela época insondável, aceito tão somente pela fé. É por ela, a fé, que se dá o relacionamento entre o poeta e a imensidão desconhecida.

Maria Lúcia de Barros Mott escreveu que “Auta de Souza recebeu preciosos elogios da crítica, não sendo esquecida nas histórias da literatura e nas antologias, como em geral acontece

com as demais escritoras brasileiras” (MOTT *apud* PEREIRA, 2010, p.249). Além de relacionar a importância de Auta para os estudos literários, questiona o silenciamento sobre sua origem negra estar relacionado à questão social, já que a poeta pertencia à uma família da elite. Falar sobre a cor desmereceria sua escrita (MOTT *apud* PEREIRA, 2010, p.254).

Diva Cunha também trabalha a questão da afrodescendência na poesia e na vida de Auta de Souza. No fragmento: “e que doce brancura/ na tua cor/tens a pálida alvura/ de um lírio em flor” (SOUZA, 2009, p.65), Cunha entende que “essa cosmovisão branca pode ser lida como um discurso pelo avesso, que tenta reconstituir o mundo a partir da negação da cor negra” (CUNHA, 2014, p.259). Em relação à produção poética, esta comentadora afirma que no *Horto*,

se encontra um conjunto de poemas que adotam formas conhecidas e utilizadas pela lírica ibérica, transplantadas ao Brasil e tão ao gosto dos poetas românticos. São quadras, quintetos e sextetos, além de alguns sonetos, construídos em linguagem simples e sem afetação, que, pela musicalidade (rima e ritmo), lembram as cantigas medievais e encontram, por esse motivo mesmo, arraigada receptividade na alma popular (CUNHA, 2014, p.254).

Percebe-se que a comentadora concorda com Henrique Castriciano, irmão da poeta, em relação ao caráter popular de sua poesia (SOUZA, 2009, p. 33). Um outro estudo, uma dissertação de mestrado, realizada por Nalva de Souza Leão (1986) também estabelece uma correspondência entre a poesia autaniana e a cultura popular.

Outra pesquisadora da atualidade, Muzart , comenta que Auta de Souza não figura entre as escritoras esquecidas do século XIX. Ela destaca, também, o veio popular de sua poesia relacionando o uso da quadra, da redondilha maior e menor e a ligação destas com os trovadores medievais. Em relação ao vocabulário, destaca o uso de palavras comuns, do cotidiano. Ressalta ainda que o uso do coloquial na poesia de Auta de alguma forma antecede os modernistas. E acrescenta ainda:

O emprego de vocabulário simples, cotidiano, sem palavras raras, sem neologismos, sem pesquisa, sem figuras obscuras mostra uma simplicidade muito grande que caracterizaria um estilo que se quer próximo ao popular. Além da linguagem, podemos notar o emprego dos temas igualmente simples, sem erudição: amor, família, vida quotidiana, infância. (MUZART, 1991,p.149)

Mas, antes que tal comentário pareça desmerecer a poesia de Auta, Muzart (1991, p.152) afirma que tais características afastam a poeta da corrente Simbolista, ao qual foi classificada por críticos literários como Massaud Moisés, Alfredo Bosi e a aproxima dos poetas populares ligados ao Romantismo, como Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo. Acrescenta ainda: “Isso não invalida a importância da poesia de Auta de Souza. Assim como Auta, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo foram grandes cultores da natureza, da infância, da inocência” (MUZART, 1991, p.153). E, como afirmou Antônio Cândido, “a redondilha maior foi o grande elo entre a inspiração popular e a erudita, servindo não raro de ponte entre ambas” (CANDIDO, 1975, p.41).

Os estudos culturais dentro da Literatura têm sido o responsável por trazer à baila a necessária revisão e resgate de poetas

afrodescendentes como Auta de Souza, entre outros. Encontramos atualmente três dissertações de Mestrado, uma de Doutorado, três deles na área de Ciências Sociais e apenas uma dissertação de Mestrado na área literária. e alguns poucos artigos sobre a vida e a obra da poeta potiguar. São de interesses variados como sua possível identificação com a corrente literária do Simbolismo ou do Romantismo e a participação de sua família no contexto sociocultural Norte Rio Grandense.

Auta de Souza é uma escritora que revela sua vida em forma de poesia. Como escreveu Amaral (1993, p.77) (...) “ a verdade é que existem autores cuja escrita depende mais diretamente da vida que lhe está subjacente, o que leva a que suas coordenadas biográficas interfiram bastante no contorno das suas coordenadas líricas”. O destino de Auta lhe foi revelado junto com o diagnóstico da tuberculose. As poesias do *Horto* formam o roteiro de uma vida, do nascimento até a proximidade da morte prematura da poeta, aos 24 anos.

A poesia é um tempo sem espaço de pertencimento. Auta de Souza é lírica com todas as suas características e em todas as suas formas de expressão. Segundo Hegel, “o elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta” (HEGEL, 1997, p.181). Tais estados íntimos se revelam quando o poeta se expande em poesia. O lirismo de Auta, quando suas emoções são projetadas, é cheio de sensações sensoriais. Seus poemas nos convidam a olhar, cheirar, tocar as substâncias rarefeitas de seus versos. Um lirismo sublimado pelo sofrimento e impulsionado por ele, quando esbarrava fortemente na questão da morte.

Auta de Souza deixou-se embalar por um sonho transcendente e sua verdade transformou-se em verdade para muitos que, não só leram, mas também cantaram seus poemas. Um exercício de alteridade em expansão. Uma alma pura, buscando o céu para reintegrar-se ao universo, à Natureza, portanto ao divino. Tudo o que a poeta viveu poderá ser vivido por todo o mundo, mas justamente sua individuação guarda o universal, por provocar empatia.

O lirismo com conotação simbólica leva-a a unir-se à Natureza e encontrar nela os caminhos para sua salvação individual e, portanto, estende-se às outras gentes caracterizando-se como universal. Já que o conteúdo do poema não está restrito ao poeta, ele pode envolver emotivamente o leitor porque, mesmo não sentindo o que a poeta sente, ele absorve essa emoção e encontra ressonância em si mesmo. (ADORNO, 2003, p.66).

Ler Auta de Souza e tantas outras mulheres oitocentistas não representa apenas um resgate necessário como questão de dívida histórica diante do silenciamento dado às obras escritas por mulheres. Ler estas mulheres, hoje, é muito mais um exercício de sensibilidade e atemporalidade, requisitos para o que se deseja como poema.

O livro de poemas *Horto* foi publicado a 20 de junho de 1900 com 114 poesias. A edição de mil volumes esgotou-se em dois meses. Somente dez anos depois, teria uma segunda edição feita em Paris, França, graças ao irmão da poeta, Henrique Castriciano. Deixamos as palavras finais desse estudo com a própria poeta ao criar seu autorretrato poético:

Meu coração despiu toda a amargura,
Embalado na mística doçura

Da voz que ressoava...
Preso do Amor na delirante calma,
Eu fui abrir as portas de minh'alma
Ao Verso que passava...

Desde esse dia, nunca mais deixei-o;
Ele vive cantando no meu seio,
Numa algazarra louca!
Que seria de mim se ele fugisse,
Que seria de mim se não ouvisse
A voz de sua boca!
(SOUZA, 2009, p.193)

Referências

- AMARAL, F. P. **A poesia como doença da alma**: uma abordagem do 'spleen' no Só. Lisboa: COLÓQUIO/Letras, número 127/128, p.77, 1993.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Organização Ralf Tiedemann. Tradução Jorge Almeida, São Paulo: 34 LTDA, 2003.
- AURÉLIO, Marco. **Meditações**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b36.pdf>> Acesso em: 30 out. 2017.
- BERND, Zilá. **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol.4, História, teoria, polêmica. Eduardo de Assis Fonseca Duarte; Maria Nazareth Soares, (Org.). Belo Horizonte: UFMF, 2014.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vida breve de Auta de Souza**, 1961.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- CUNHA, F. **O Romantismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida**. Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira. Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, nº 11, UFRJ, 2004.

FARIAS, Genilson de Azevedo. 2013. **Auta de Souza, “A poeta de pele clara, um moreno doce”**: memória e cultura da intelectualidade afro-descendente no Rio Grande do Norte. Mestrado (Mestre em Ciências Sociais) Universidade Federal do RioGrandedoNorte, Natal, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13689>> Acesso em: 13 dez. 2017.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**, 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. – Rio de Janeiro: DPeA, 2006.

HEGEL, George. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LEÃO, Nalba de Souza. **A obra poética de Auta de Souza**. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis, 1986.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**, 2. ed., Brasília: INL/MEC, VII, p.619.

MUZART, Zahidê Lupinacci. **Entre quadrinhas e santinhos: a poesia de Auta de Souza**. Travessia. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras. Mulheres Século XIX. Florianópolis: UFSC, 1992, p. 149-153.

NASCIMENTO, Abdias. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol.4, **História, teoria, polêmica**. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.). Belo Horizonte: UFMF, 2014.

SOUZA, Auta. **Horto, outros poemas e ressonâncias**. Obras reunidas de Auta de Souza. Alvamar Medeiros; Ana Laudelina Ferreira Gomes; Angelita Araújo. (Org.); Natal: EDUFRN, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO TEATRO DE JOÃO REDONDO

Zildalte Ramos de Macêdo (UFRN/PPGAS)¹

Prof. Dr. Luiz Assunção (UFRN/PPGAS)

Introdução

O presente artigo visa refletir sobre a representação do negro no teatro de bonecos João Redondo do Rio Grande do Norte, RN, a partir de um recorte da pesquisa de doutorado realizada entre os anos de 2012 a 2018. O projeto para a pesquisa objetivou analisar o processo de transformação do referido teatro analisando três fatores que são partícipes: a transmissão, a negociação e a circulação da prática e do saber. Perguntou-se se em sua transformação, tendo esses três fatores como mediadores, o teatro de João Redondo do RN estaria sendo conduzido a vivenciar um processo de espetacularização, termo utilizado por José Jorge de Carvalho ao dizer que:

Defino “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito



¹ Projeto de pesquisa nível doutorado “Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber”. zildalte3@gmail.com. lassuncao@ufrnet.br.

próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p. 47).

O trabalho de campo consistiu em acompanhar e entrevistar cinco mestres do RN que serviram de âncoras para a pesquisa, participações e conversas com os demais mestres nos encontros de bonecos e bonequeiros do RN. A observação de um campo tão amplo e complexo resultou em variados olhares sobre o teatro e seus elementos que gerou reflexões e análises através da produção de artigos uma vez que alguns temas não puderam ser aprofundados na escrita da tese por não serem o foco central da pesquisa. Temas como a representação da figura feminina e do negro, a estética dos bonecos, a simbologia da voz, o uso da *internet* como produção e recepção de um saber, o politicamente correto na produção do teatro, a recepção da plateia brotou durante a pesquisa. Dentre esses temas paralelos a representação do negro no teatro de João Redondo no RN será neste artigo o foco desta escrita como já apontado no título.

O teatro de João Redondo é um teatro de bonecos popular do nordeste que possui singularidades e sutilezas que o diferencia dos demais tipos teatro de bonecos existentes pelo mundo. O teatro de bonecos popular do nordeste foi reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil em 05 de março de 2015 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. É um teatro que possui identidade própria o que o faz ser único no mundo e com maior incidência no nordeste brasileiro. Atualmente o RN

possui mais de 40 brincantes² que atuam e que se encontram espalhados pelo estado, sendo o estado que mais possui brincantes em atividade segundo constatação do IPHAN em seu Dossiê de Registro do Bem (2014, p. 225-251). O que o diferencia dos demais teatros de bonecos é o uso de *loas*³, baile com forró, vocabulário nordestino, improvisação das falas dos bonecos em interação com a plateia, presença de um grupo de tocadores, presença do Mateus, personagens tipo⁴.

Acredita-se que o teatro de bonecos tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos jesuítas com fins religiosos para catequizar os indígenas e com o tempo ganhou o mundo profano e se construiu em meio ao povo, segundo Hermilo Borba Filho (1966, p. 67) e Augusto Santos (1979, p. 22). Mas existe outra versão que é contada pelos brincantes e que diz respeito a sua criação numa fazenda na época do Brasil escravocrata. Conta-se que certo dia um escravo faltou ao trabalho e ao final do dia o seu capitão perguntou-lhe por que ele havia faltado ao trabalho e ele lhe respondeu que a sua esposa havia recebido a visita da cegonha. O capitão gargalhou



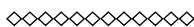
2 Termo atribuído ao participante de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. No teatro de João Redondo é também denominado de mestre, calungueiro, exequente, manipulador, apresentador, animador, mamulengueiro, presepeiro. (GURGEL, 2008, p. 14).

3 Prólogos com a função de conquistar a simpatia da plateia. Versos improvisados ou não ditos pelos personagens como forma de apresentação deles mesmos ou como comentário verbal de alguma situação. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18), são chamadas também de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

4 A concepção de um personagem tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caráteres, o meio sócio-cultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras possíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se. (ALCURE, 2001, p. 141).

e disse-lhe que quem recebia visita da cegonha eram as sinhás brancas, que negra recebia visita de urubu. O capitão mandou chicotear o negro, que após receber o seu castigo foi para o canto da senzala chorar suas mágoas. Pegou dois pedaços de paus, fez olho e boca e começou a brincar com a representação dele próprio e do seu capitão. Em sua fala ele conseguia desabafar a sua revolta pelo acontecido colocando o boneco que o representava cheio de astúcia, valentia e heroísmo, já o que representava o seu capitão era um tolo que caía nas conversas do negro. Conta-se ainda que nesta fazenda o capitão chamava-se João e era gordo, por isso João Redondo. Fato é que ainda hoje esses são os dois personagens principais do teatro: capitão João Redondo e Benedito ou Baltazar⁵. Coincidentemente Benedito é um santo de cor negra e Baltazar um dos reis magos de cor negra.

Este é um teatro que foi construído pelo povo e para o povo, se capacitando para atender e divertir a plateia adulta colocando em relevo o cotidiano e o modo de pensar do grupo em que ele foi elaborado. O teatro de João Redondo do RN, considerado tradicional, tem hora para começar, mas não tem hora para acabar podendo durar horas e horas as apresentações, às vezes atravessam a madrugada, os bonecos falam de temas encontrados no cotidiano das pessoas que o assistem como sexo, traições, violência, fazem *bulling*, há também o uso de palavrões e armas. Os estereótipos sobre o negro e a mulher presentes na sociedade são evidenciados pelos bonecos durante as apresentações. O negro aparece no papel de Benedito ou de seu irmão Baltazar. São personagens que representam o subalterno dentro do teatro e que contracena



5 Benedito e Baltazar são irmãos dentro da história contada no teatro. Por isso, durante as apresentações pode aparecer Benedito e/ou Baltazar.

com o capitão João Redondo, a representação do poder. Outros bonecos na cor negra também podem aparecer no teatro, porém em papéis secundários como o maconheiro, o soldado, o padrinho de Benedito, o pai de Benedito, etc.

O teatro de João Redondo do RN faz parte do universo das manifestações da cultura popular, a qual carrega em si a tradição e a memória como fatores essenciais para o seu processo de reelaboração em constante diálogo com as inovações. A cultura popular se constrói dentro de um campo de relação de poderes, de forças, de circulação e de ação. É um campo dinâmico onde é possível se pensar essas relações, uma vez que o que se vive no presente tem relação com construções de valores e representações simbólicas que se construíram no passado, mas que se evidenciam. Ela é parte de uma cultura maior a qual Stuart Hall (2003, p. 43) considera uma produção com a sua matéria prima, seus recursos e trabalho produtivo e que depende de um conhecimento da tradição para se manter.

O negro nas mãos dos mestres

O negro dentro do teatro João Redondo no RN tem espaço cativo e permanente. Um dos personagens centrais da trama é o negro Benedito e o negro Baltazar. O negro Benedito e o negro Baltazar, sempre aparecem trazendo a comichade, finalizando a piada e arrancando o riso da plateia. Talvez não só pelas suas características psicológicas que o fazem ser aquele que sempre consegue ser o mais forte, sarcástico, grosseiro, audaz e valentão, mas também por apresentar suas fraquezas e medos em certos momentos do drama. Seria uma dramatização do próprio “eu”

de quem o assiste. Características que podem levar a plateia a se reconhecer em Benedito e Baltazar e sentir por eles simpatia. Gurgel (2008, p.13), caracteriza Benedito como um vaqueiro, escravo, negro e atrevido que resolve dançar com a filha do capitão no baile.

Partindo das observações feitas com os brincantes do teatro de João Redondo do RN alguns dados colhidos para a pesquisa serão elencados e analisados neste momento da escrita. Início com o mestre Heraldo Lins Marinho Dantas, morador em Natal, RN.

O mestre Heraldo Lins manteve contrato com a companhia de água e esgoto do RN, CAERN, durante dezesseis anos. Para a empresa o mestre criou uma peça chamada “Água Limitada” que apresenta principalmente nas escolas públicas do estado a fim de ensinar a população a economizar água. Nesta peça que dura apenas vinte minutos, inicialmente o boneco Benedito tinha a pele negra e contracenava com o capitão João Redondo de pele branca. Certa vez, uma das funcionárias da empresa, ao assistir ao teatro fez uma observação e um pedido ao mestre. Ela pediu para o mestre mudar a parte em que o Benedito falava que só tomava banho em dias de chuva, pois poderia dar a entender que o negro é sujo, não chegando ao banho regularmente. O mestre acatou a ideia, mas não mudou o texto e sim o boneco. Construiu outro boneco e substituiu o boneco negro. Agora o boneco Benedito tinha a pele parda, representando a mistura de etnias existente na formação do povo brasileiro. O boneco de cor parda continua até hoje nas apresentações da peça contracenando com o capitão João Redondo de cor branca.

Em 2013 o mestre Heraldo Lins resolveu incluir mais bonecos na peça “Água Limitada” por querer dar mais dinamismo

à sua apresentação, porém sem modificar o texto. Para isso ele construiu dois bonecos para substituir Benedito pardo e o capitão João Redondo durante a cena em que o capitão ensina como lavar a caixa d'água. O boneco que substituiu o Benedito passou a ter pele branca e a se chamar Baltazar e o boneco que substituiu o capitão João Redondo passou a se chamar Damião e ter a pele mais clara que a do Baltazar chegando a ser albino. Nesta cena em que os dois bonecos novos aparecem, as falas não sofreram mudanças, o que mudou foi a plástica dos bonecos. A representação do poder e do subalterno continuou apesar da mudança da cor da pele dos bonecos. Uma hierarquia calcada na tradição foi mantida, assim como a personalidade dos personagens e as falas continuaram iguais aos dos bonecos anteriores. Existe ali uma relação de forças entre esses personagens e a resolução plástica dos bonecos. Torna-se relevante neste momento acionar as reflexões de Stuart Hall (2003, p. 248) sobre a cultura popular. Segundo o autor a cultura popular é o campo onde as forças de luta e resistência ocorrem, é o espaço onde as transformações são operadas. Ela está sempre conectada à tradição e à sociedade exercendo sua força. A cor da pele, neste caso, é determinante para se estabelecer quem tem o poder e quem resiste de alguma forma a ele.

Figura 1 – Benedito negro, Benedito pardo e Baltazar branco.



Figura 2 – Capitão João Redondo e Damião



No teatro feito pelo mestre Emanuel Candido Amaral, de Natal, RN, há três observações relevantes sobre a representação do negro a serem feitas. A primeira diz respeito ao espaço dentro do drama ocupado pelo capitão João Redondo e pela vó Zefa, esposa do capitão. A vó Zefa tornou-se o personagem principal, juntamente com o seu netinho Benedito, na peça encenada pelo mestre. O capitão João Redondo tornou-se um personagem secundário que nem sempre aparece durante as apresentações. Um fato curioso é que o capitão João Redondo do mestre Emanuel Amaral tem a pele negra no lugar da pele branca, mantida na tradição.

Ao adotar a pele negra para o capitão em lugar da branca trazida pela tradição, os valores simbólicos sofrem alterações uma vez que agora o poder pode também ser representado pelo negro, mostrando que este personagem-tipo que possui historicidade e representação simbólica foi reelaborado e se contemporizou numa sociedade que parte dela clama por justiça e reconhecimento de igualdades entre todos. Porém, algo chama atenção nessa inversão de valores e hierarquias de poder. Ao se tornar negro, o capitão João Redondo mudou também suas características psicológicas e de caráter. De homem poderoso, autoritário e arrogante ele passou a ser preguiçoso, mulherengo, irresponsável, deixando a casa sob a responsabilidade de vó Zefa que sustenta a família e cuida de seu netinho Benedito.

De pele branca e olhos azuis, a vó Zefa demonstra fortaleza e autoridade dentro da história, fazendo o papel do poder sem ser arrogante, mas com doçura e feminilidade. Segundo a fala do mestre Emanuel Amaral, com o capitão João Redondo, a vó Zefa e o netinho Benedito, ele optou por representar uma das estruturas existentes da família brasileira nos dias atuais, uma

avó que cuida da educação do seu neto enquanto o avô não é presente nesta educação nem tampouco os pais da criança. Apesar do reposicionamento hierárquico de gênero, vó Zefa em lugar do capitão João Redondo, a plástica dos bonecos ainda reproduz estereótipos construídos sobre o negro e mantém o poder numa boneca de pele branca.

O boneco Benedito, neto da vó Zefa e do capitão João Redondo, segundo ponto a ser observado, ainda é representado com a pele negra, porém não é um adulto como no teatro tradicional, é um menino que possui consciência representada por um anjinho negro que o aconselha a fazer somente coisas boas. Ele é um menino que é criado pela vó Zefa e que ao desobedecer a sua avó logo se corrige e ensina a plateia o correto e o moral. Muito diferente do boneco Benedito da tradição, que é um adulto astucioso, presepeiro, grosseirão e que se acha valentão. Com esse personagem, o mestre Emanuel Amaral, concede ao negro a consciência e a prática dos bons valores morais imprimindo-lhe dignidade.

Figura 3 – O anjo bom do Benedito, Benedito e vó Zefa



Figura 4 – Capitão João Redondo



O terceiro ponto a ser observado diz respeito à boneca Chiquinha manipulada pelas mãos da filha do mestre Emanuel Amaral: mestra Luciana Amaral. Chiquinha é neta da vó Zefa e prima de Benedito. Na brincadeira ela chegou de Natal, é uma boneca de pele negra, cabelos pretos amarrados com chuchinha coloridas, boca com baton e de personalidade forte. É determinada, independente, politizada e feminista. Muito diferente das representações femininas encontradas no teatro tradicional em que a mulher é sempre considerada vulgar, traiçoeira ou virgem a procura de um marido. A Chiquinha é uma representação da figura feminina que está em verdadeira escalada na sociedade contemporânea, mulheres negras que se conscientizam não só da história da sua cor e que buscam uma identidade dentro da sociedade, mas que também reivindicam seus direitos. Ana Nery Correia Lima ao falar sobre mulheres militantes negras comenta que:

Pensar raça e gênero como marcadores que são acionados por militantes negras de determinado grupo, quando falam de si em relação a outros/as sujeitos/as, evidencia um leque de possibilidades que remetem aos estudos atuais acerca das identidades. O processo de construção e definição das identidades, que são múltiplas e multifacetadas se reverbera, nos mais variados espaços, sejam eles íntimos, de definição do que somos ou nos espaços de lutas sociais onde são acionadas marcações comuns entre sujeitos para reivindicação de determinados direitos. (LIMA, 2013, p. 5).

Pensar a personagem Chiquinha é relacioná-la às mulheres militantes negras na sociedade atual. A mestra Luciana Amaral traz para o teatro de João Redondo do RN esta representação da mulher negra na contemporaneidade, uma mulher empoderada, que trava verdadeiras batalhas contra poderes e conceitos cristalizados na sociedade e que precisam de outro olhar para que haja respeito, tolerância, dignidade e igualdade para todos. Chiquinha representa também uma busca de identidade para a mulher negra.

Lima ao tratar das mulheres militantes negras fala dos desafios de mudanças de paradigmas na luta por uma “desconstrução e alargamento de conceitos que tentam engessar ou classificar as identificações que temos de nós ou que direcionamos aos outros”. (LIMA, 2013, p. 3). A boneca Chiquinha representa essas mulheres que buscam outros lugares de fala para serem ouvidas, no caso aqui, na representação da mulher negra no teatro de João Redondo do RN. Ademais, essa questão leva a reflexão de como se constroem as identidades de gênero e raça e como essas mulheres negras se mobilizam para lutar contra o racismo e sexismo. Chiquinha traz essa representação de luta, resistência, consciência e poder

de construção e de mudança para um mundo mais igualitário para todos.

Figura 5 – Chiquinha



No teatro feito pelo mestre Felipe de Riachuelo, Riachuelo, RN, o negro ainda é representado como outrora. O mestre faz um teatro que margeia o politicamente correto quando é apresentado para crianças, mas se a plateia é formada em sua maioria por adultos ele faz o teatro nos moldes tradicionais, no qual o preconceito e racismo são temas que se evidenciam arrancando risos da plateia. Uma de suas falas diz o seguinte:

João Redondo:_ Nêgo deitado é um porco. Em pé é um toco. Nêgo? Nêgo não mija, xiringa. Nêgo sentado é um cupim. De todo jeito nêgo é ruim.

Baltazar:_ Mas tem uma coisa que nêgo sabe e você não.

João Redondo:_ O que é?

Baltazar:_ Nêgo não promete, dá logo. (bate com o pau no capitão)

O olhar sobre o negro construído em épocas passadas ainda permanece vivo na atualidade. Fruto da relação de poder entre o branco e o negro em épocas pré-coloniais, o preconceito e racismo possui sua história que impregna a genética de muitos que não refletem o porquê do preconceito e do racismo. Nesta fala dos bonecos o discurso revela marcas e história social que aparecem como instrumentos manipuláveis pelo seu usuário e compreendidos em sua superficialidade pelo receptor que se abre em gargalhadas. Considerando a reflexão esboçada por Michel de Certeau (1994, p. 82), de que os discursos (...) “são marcados por usos; apresentam à análise as marcas de atos ou processos de enunciação”... As palavras repetidas pelo mestre Felipe de Riachuelo ao dar voz aos seus bonecos, vem da tradição, ele aprendeu com outros mestres que aprenderam com outros. Traz olhares e representações construídos num passado distante, mas que ainda possuem sentido e valor na contemporaneidade, uma vez que sua plateia ainda se diverte com ele.

Na história tradicional do teatro de João Redondo do RN, a filha do capitão se enamora do Benedito, porém ela fala que não pode namorá-lo porque o pai dela não aceita que ela se case com um negro. O Benedito insiste no namoro que acaba acontecendo mesmo contra a vontade do capitão. Uma clara demonstração de

luta do subalterno contra o poder representada através da quebra do preconceito e do racismo. Santos (1979, p. 17) comenta que o mestre muitas vezes brinca com os seus bonecos sem muita consciência da profundidade de suas palavras, sem proposição política, porém, ele é político enquanto em ação.

Ele é político enquanto é utilizado como instrumento de dominação ou quando, em meio ao riso e usando dos recursos que lhe são próprios, rebela-se contra a dominação imposta a si, como expressão artística, ou ao povo, como expressão humana, na sua vontade e direito à subsistência.(SANTOS, 1979, p. 17).

É nas entrelinhas do texto e na plástica dos bonecos que podemos encontrar elementos fixados através dos tempos e que ainda hoje encontram terreno fértil pronto para a sua reprodução. Em suas reflexões sobre a poesia oral, Paul Zumthor comenta que:

O espaço do discurso, espremido mas sobrecarregado de valores alusivos, não dá lugar senão aos elementos nucleares da frase, ao que a elipse, a suspensão conferem uma ambiguidade, até mesmo uma aparente vacância semântica, obrigando deliciosamente o ouvinte à interpretação. (ZUMTHOR, 2010, p. 147).

O mestre Felipe de Riachuelo reproduz elementos do teatro sedimentados num passado distante, que representavam a realidade e contexto sócio-histórico-político e que traz um discurso impregnado de preconceitos, racismo, autoritarismo tão caro à sociedade e que resiste e persiste no tempo e nas mentes e atitudes de sujeitos que se fecham para atitudes que venham a contribuir para uma sociedade mais humana e igualitária.

Considerações finais

Pensar o mundo da cultura popular é considerar em que universo ela está inserida. Quais as forças que estão por trás e como elas se relacionam. É compreender como os enfrentamentos de campos de forças se dão. Sem esquecer que o mundo da cultura popular é dinâmico e dialoga com outras esferas. Que apresenta pontos de resistência e de superação, que está ligada ao passado e inovando no presente, numa relação entre poder e subalternidade, em tensão contínua e finalmente, que a tradição é movente, articulada, adaptável a novos significados.

Trabalhar no campo do teatro de bonecos popular do nordeste, no caso o teatro de João Redondo do RN, em sua vertente cômica, é considerar que seus personagens em suas falas e em suas plásticas colocam em evidência a vida e a tragédia humana. Esta retém sempre um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível. (ALCURE, 2001, p. 141).

O que foi observado durante a pesquisa realizada em relação a representação do negro no teatro de João Redondo no RN, é que o teatro tradicional com todos os seus valores e representações simbólicas referente ao negro e o teatro contemporaneizado dito politicamente correto caminham juntos em estreito diálogo e sintonia. Que o preconceito e o racismo, temas muito comuns no teatro tradicional, onde o negro é colocado como um Zé ninguém, desprovido de conhecimento e de dignidade, caminha lado a lado na atualidade com a ideologia do politicamente correto e conscientização contra valores simbólicos que devem ser refletidos, debatidos e combatidos ao serem representados através dos bonecos,

uma vez que o teatro de João Redondo é a expressão dos valores sociais e representações simbólicas existentes na sociedade.

Referências

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

_____. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CARVALHO, José Jorge. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis, Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. 232 p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

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

LIMA, Ana Nery Correia. **Mulheres militantes negras: a interseccionalidade de gênero e raça na produção das identidades contemporâneas**. II CONINTER. 2013. <https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro.pdf>

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Diagramado na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 98899.6008 - 3218.4626
cauledepapiro.com.br