

CLAUDIA LETÍCIA GONÇALVES MORAES
RAYRON LENNON COSTA SOUSA
(Organizadores)

CONEXÕES ATLÂNTICAS

ENSAIOS SOBRE LITERATURAS
AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo - SP)

M828c Moraes, Claudia Letícia Gonçalves; Sousa, Rayron Lennon Costa (org.).
Conexões Atlânticas: ensaios sobre literaturas africanas e afro-brasileiras /
Organizadores: Claudia Letícia Gonçalves Moraes e Rayron Lennon Costa Sousa;
Prefácio de Fernanda R. Miranda. – 1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2022.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5637-523-6. Impresso
ISBN: 978-65-5637-571-7. Ebook

1. Crítica Literária. 2. Ensaios. 3. Literatura Africana. 4. Literatura Portuguesa.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística. 410
2. Literatura brasileira. B869
3. Literatura africana. 896
4. Continente africano. 916

CLAUDIA LETÍCIA GONÇALVES MORAES
RAYRON LENNON COSTA SOUSA
(Organizadores)

CONEXÕES **ATLÂNTICAS**

ENSAIOS SOBRE LITERATURAS
AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS

Copyright © 2022 - Dos organizadores representantes dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Editoração: Eckel Wayne
Capa: Acesa Design
Revisão: Yumi Trivellato Melo

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève - Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UnB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UnB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 - Jd. Chapadão

Campinas - SP - 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

AGRADECIMENTOS

Nosso agradecimento especial à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, pelo acolhimento e financiamento dessa obra e por todos os passos anteriores, como o Projeto de Extensão “*Diálogos literários e multimidiáticos: a (re) construção de discursos literários em sala de aula para as relações étnico-raciais*”, em 2016, bem como as bolsas de doutoramento que subsidiaram a construção de outras pesquisas.

À Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Campus São Bernardo, por proporcionar espaços e disponibilizar os pesquisadores para uma atuação nos eixos de ensino, pesquisa e extensão.

Ao Curso Interdisciplinar de Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa por abrigar os Colóquios Interdisciplinares de Literatura e Cultura Negra, encontros essenciais para que os contatos e as redes de pesquisadores se atravessassem, resultando nessa coletânea.

Ao Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade – GPLADE, por possibilitar leituras e discussões tão importantes e necessárias no âmbito tanto teórico quanto literário, sob perspectivas decoloniais, proporcionando um constante movimento de desobediência epistêmica.

À todos que direta ou indiretamente contribuíram para a confecção dessa obra.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

ESPIRAL-PRESENÇA E AS PONTES ATLÂNTICAS.....	9
Fernanda R. Miranda	

APRESENTAÇÃO.....	15
-------------------	----

PRIMEIRA PARTE - LITERATURAS AFRICANAS

ESTUDOS (LITERÁRIOS) AFRICANOS: DAS DISCUSSÕES TEÓRICAS AO PANORAMA EDITORIAL NO BRASIL	23
Marcelo Pagliosa Carvalho	

O ENSINO DE LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA. E A ESCOLA COM ISSO?	43
Cristiane da Silva Umbelino / Danglei de Castro Pereira	

A PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: UMA LEITURA DA CONSTRUÇÃO DO OUTRO.....	65
Camila Cantanhede Vieira / Márcia Manir Miguel Feitosa	

<i>KOMBADITOKUA</i> : A ESTÉTICA DA MORTE NA LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA.....	89
Edmilson Moreira Rodrigues	

ÓRFÃO DE GUERRA: A ANTAGÔNICA CONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA DA MENINA HIMBA EM <i>SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS</i> , DE PEPETELA	113
Maria do Socorro Nascimento da Costa / Cristiane Navarrete Tolomei	

FLUXOS LITERÁRIOS ENTRE BRASIL E CABO VERDE: A INFLUÊNCIA DO REGIONALISMO BRASILEIRO NA ESCRITA DO GRUPO CLARIDADE	143
Igor Santos Carneiro / Tatiana Raquel Reis Silva	

NOVAS FORMAS DE PENSAR O CÂNONE LITERÁRIO: ALTERIDADE E DECOLONIALIDADE NO CONTO <i>NO SEU PESCOÇO</i> , DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.....	165
Claudia Letícia Gonçalves Moraes / Rayron Lennon Costa Sousa	

SEGUNDA PARTE LITERATURAS AFRO-BRASILEIRAS

A POÉTICA DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 189
Maria Aparecida Cruz de Oliveira

A PALAVRA É MULHER NEGRA! REDES LITERÁRIAS EM CONSTRUÇÃO 215
Assunção de Maria Sousa e Silva

COSTURANDO A VIDA COM FIOS DE FERRO: EXPERIÊNCIAS DO ESPAÇO
E DO LUGAR EM *A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER*, DE
CONCEIÇÃO EVARISTO 231
Gabriel Vidinha Corrêa

SOB A DIVISA DA COR: A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DO RACISMO
ESTRUTURAL E SEUS ESTEREÓTIPOS NO ROMANCE *O AVESSO DA PELE*,
DE JEFERSON TENÓRIO 249
Fabio Henrique Gonçalves

LITERATURA INFANTIL DE TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA: O LUGAR DO
NARRADOR NO CONTO *BONSUCESSO DOS PRETOS* (2005), DE JOEL RUFINO
DOS SANTOS, SOB UM VIÉS MÍTICO-RELIGIOSO 273
Rayron Lennon Costa Sousa / Claudia Letícia Gonçalves Moraes

ANCESTRALIDADE E ESCRIVIVÊNCIA EM *PONCIÁ VICÊNCIO* DE
CONCEIÇÃO EVARISTO: “AUTORIZAR O TEXTO DA PRÓPRIA VIDA
E CONSTRUIR A HISTÓRIA DOS SEUS” 297
Fernanda Regina Martins Pinheiro / Algemira de Macêdo Mendes

PREFÁCIO

ESPIRAL-PRESENÇA E AS PONTES ATLÂNTICAS

Fernanda R. Miranda

*Oh paz infinita poder fazer elos de ligação numa história
fragmentada.*

Eu sou Atlântica.

O que é a civilização africana e americana?

É um grande transatlântico.

Ela não é uma civilização atlântica, ela é transatlântica.

(Beatriz Nascimento, “Ori”, 1989)

Em múltiplas partes do globo, autores, coletivos políticos e artísticos, curadorias, instituições do pensamento e da memória tem articulado teorias, práticas e dispositivos da imaginação que tornam o contemporâneo um tempo, acima de tudo, insurrecto. Não porque as opressões, extermínios e apagamentos de toda ordem tenham reduzido sua abrangência, mas porque o espaço enunciativo hoje ocupado por sujeitos historicamente silenciados se faz notar em múltiplas plataformas, alargando incomparavelmente a produção de significações e narrativas pluriversais¹.

1 *Pluriversidade* é um conceito do filósofo sul-africano Mogobe Ramose, explicitado em seu artigo *Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana*, onde se lê: “Considerando que ‘universal’ pode ser lido como uma composição do latim *unius* (um) e *versus* (alternativa de...), fica claro que o universal, como um e o mesmo, contradiz a ideia de contraste ou alternativa inerente à palavra *versus*. A contradição ressalta o um, para a exclusão total do outro lado. Este parece ser o sentido dominante do universal, mesmo em nosso tempo. Mas a contradição é repulsiva para a lógica. Uma das maneiras de resolver esta contradição é introduzir o conceito de pluriversidade. Deve-se notar que o conceito de universalidade era corrente quando a ciência entendia o cosmos como um todo dotado de um centro. Entretanto, a ciência

No Brasil, em termos de literatura, o momento presente é constituído por uma visibilidade maior à disputa por narrativas e descentramentos da voz. É também composto pela dissidência da linearidade, dado que o esforço para retomar autorias e obras apagadas no século anterior tem permitido a refeitura de um tempo sequestrado, não só da memória, mas também da linguagem.

Os estudos sobre a produção literária de autoria negra no Brasil constituem um campo crítico ao mesmo tempo insurgente e histórico. Insurgente, porque permanece vanguarda dentro do contexto crítico-literário em suas múltiplas faces conservadoras; histórico, porque presente desde pelo menos a publicação do trabalho de Roger Bastide, *A poesia afro-brasileira*, escrito por volta de 1944 e publicado em 1973. Este trabalho é considerado o primeiro sobre o tema. Foi realizado dentro do âmbito dos estudos antropológicos e por um brasilianista, cuja perspectiva de abordagem estava mais ligada à leitura da produção literária afro-brasileira como uma forma de olhar a cultura nacional. Bastide acaba por concluir que “não existe uma poesia negra, mas poesias feitas por negros dentro dos moldes e padrões do mundo branco” (BASTIDE, 1973)

O caráter insurgente da produção intelectual negra modaliza sua historicidade, pois sabemos que o silenciamento é uma tecnologia de regulação do arquivo. Pesquisas são necessárias para que novas linhas do tempo surjam, para que novos princípios se façam presentes. Pois, quem pode garantir que nada houvera antes da obra do estudioso francês, dado como ponto principal? Pesquisas ainda faltantes (ou que ainda não tive oportunidade de conhecer) poderiam investigar o olhar que escritores como Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis e Lino Guedes esboçaram acerca do cenário literário que presenciaram, pois eram cronistas ativos de seus respectivos tempos e muito atuantes na imprensa. Teriam observado eles algo a respeito do que leram ou viram em termos de autorias insurgentes?

subsequente destacou que o universo não possui um centro. Isto implicou na mudança do paradigma, culminando na concepção do cosmos como um pluriverso. Parece que a resistência do ‘universo’ mostra uma falha que aponta para o reconhecimento da necessidade de um deslocamento do paradigma. [...] Optamos por adotar esta mudança de paradigma e falar de pluriverso, ao invés de universo” (RAMOSE, 2011, p. 10).

Embora a existência de escritas saídas de mãos negras aponte para um rastro longínquo no tempo, é igualmente secular a dinâmica de silenciamento que atravessa a autoria negra e sustenta a literatura brasileira, desde suas narrativas de fundação ao mercado editorial contemporâneo. Com evidentes diferenças e especificidades dentro das temporalidades que este período compreende, porém sem romper o silenciamento sistêmico que ainda organiza o sistema literário nacional.

Quando Machado de Assis, um escritor negro que o século XX embranqueceu, e que se tornou negro novamente por reivindicação de uma comunidade interpretativa negra, publicou o texto “Notícias da atual literatura brasileira - instinto de nacionalidade” no jornal *O novo mundo*², em 24 de março de 1873, *Úrsula* (1859), romance de Maria Firmina dos Reis, já estava em circulação há quatorze anos. Não obstante, a autora não está incluída no rol de escritores que formariam essa “atual literatura brasileira”, observada pelas lentes de Machado, que também não faz referência a Luiz Gama, cuja obra, editada e publicada pela mesma tipografia³ do autor de *Brás Cubas* no Rio de Janeiro, chegou ao público da corte no mesmo 1859. Embora os dois autores tenham ocupado importantes espaços em veículos de imprensa de seus respectivos estados, ficaram pouco vinculados à proposta de uma literatura brasileira, marginalizados de sua constituição desde essa crítica de Machado, contemporânea aos autores, até o momento contemporâneo de escrita deste prefácio.

Insistir na perspectiva analítica do *silenciamento sistêmico* é importante porque evidencia a construção da literatura brasileira e do sistema literário como uma arena de disputas, um campo de luta. O cenário literário contemporâneo corresponde ao dinamismo dessa luta, pois se hoje encontramos uma cena menos homogênea – ou com a hegemonia mais questionada – isso se deve à atuação coletiva constante e histórica de sujeitos negros em diversas esferas da mudança, desde às cotas nas universidades à conquista da Lei 10.639/03.

2 Este jornal foi publicado em New York entre 1870 e 1879, para distribuição no Brasil. No texto, Machado cita o alcance bilíngue da publicação. Disponível em: <<http://www.digaai.com/o-novo-mundo-precursor-da-imprensa-diasporica-brasileira-nos-estados-unidos/>> Acesso em: 02 fev. 2022.

3 Tipografia Fluminense de Paula Brito.

Ainda há muito o que fazer, mas já partimos do muito que já foi feito, essa é a espiral-presença que traduz o campo.

Lutar por democratização bibliográfica e perspectivas interpretativas plurais implica na ampliação dos significados, acessos e métodos, repercutindo em novos horizontes para a crítica literária. Não se trata da lógica de incluir, enquanto margem, somente para reafirmar a posição do centro. Ao contrário, se trata antes de prescrutar o centro de forma a fraturar sua unicidade. A própria crítica literária oxigena suas epistemes e metodologias ao incorporar a produção literária de autoria negra. Ampliam-se as maneiras de pensar, por exemplo, a instância autor, a ideia de valor estético, a noção de experiência, a questão de fontes e influências, a instância leitor, etc.

Fruto deste cenário também é a presença das literaturas africanas por aqui, cada vez mais visíveis para além dos aportes das literaturas comparadas de língua portuguesa. Necessário dizer que a intelectualidade negra brasileira historicamente mantém a ponte com a África, seja em termos de representação poética e cosmovisão, seja em diálogos entre autorias, seja nas manifestações artísticas, culturais e religiosas, seja nas alianças políticas, seja nas inscrições discursivas. A condição diaspórica é o avesso da unicidade e duplica-se não só como voz, mas também como escuta. Assim, antes da presença, celebrada, diga-se de passagem, de autores como Chimamanda Adichie e Achille Mbembe nas livrarias e bibliografias, houve um trabalho de décadas sendo gestado em centros de estudo, grupos culturais e entidades do movimento negro.

Essa ponte, para além das literaturas nacionais de cada país africano, tem também assumido o próprio Atlântico como lócus, como um vão incontornável do qual emergem texturas, subjetividades, histórias, silêncios. A ideia de que África e Américas constituem um sistema narrativo transatlântico implica primeiramente no desenho de uma geografia mais fluída que aquela organizada pelo império, cujo ápice fundador foi a partilha do continente africano. Mas a imagem do transatlântico como uma embarcação que navega não deixa de oferecer em si uma ideia de movimento, de corpos e culturas em trânsito.

A emergência de se criar um espaço crítico para ler obras desse líquido território aponta, em primeiro lugar, para o diálogo (pergunta, resposta, reflexão e embate) que estabelecem com as demandas do contemporâneo – um tempo de resgate, revide e reexistências, em que a enunciação das “Memórias da plantação”, como nomeou Grada Kilomba (2019), tem emergido de diversas partes do globo em que houve escravidão, colonização e ocidentalização.

Preparar um tempo presente textualmente pluriversal é uma forma de intervir no processo ininterrupto daquilo que Abdias do Nascimento denominou “morte mental” e Sueli Carneiro conceitualizou como “epistemicídio”. Este livro que tens em mãos se encontra nesta trincheira. *Conexões Atlânticas: ensaios sobre literaturas africanas e afro-brasileiras* é um tijolo a mais nessa ponte.

Referências

BRASIL. *Lei nº 10.639*, de 9 de janeiro de 2003. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 02 fev. 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e intelectual, possibilidade nos dias da destruição*. São Paulo: UCPA, publicação independente, 2018.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. Tradução Dirce Eleonora Nigro Solis, Rafael Medina Lopes, Roberta Ribeiro Cassiano. *Ensaio Filosóficos*, v.4, pp. 06-25, 2011.

APRESENTAÇÃO

Claudia Letícia Gonçalves Moraes

Rayron Lennon Costa Sousa

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

Gloria Anzaldúa (2000, p. 232)

A epígrafe que inicia esta apresentação integra o texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, publicado originalmente em 1981 pela intelectual chicana Gloria Anzaldúa. Esta autora faz a marcação do lugar de mulher e não-branca ao

mesmo tempo em que tece motivos para uma escrita que é, também, uma possibilidade de potência: ela é capaz de fazer por quem escreve o que nenhum outro meio consegue, marcando a produção de narrativas que motivem a ação e a reflexão sobre o mundo a fim de modificá-lo, num movimento que remete ao educador Paulo Freire.

O engajamento, o exercício do *devoir* da escrita, da escuta e das vivências, individuais e coletivas que produzem sentidos tanto no âmbito acadêmico quanto nas práticas da vida, fomentam contemporaneamente uma mobilização para que não se achesse novamente os problemas do ontem. Mesmo que se tenha avançado do ponto de vista de políticas públicas de visibilidade, de cotas, de ocupação e representação, muito se tem a fazer para romper com a lógica da Colonialidade/Modernidade. Embora se considere que o Colonialismo tenha sido teoricamente “superado”, estas duas instâncias conjugadas representam sua continuidade e o alijamento de direitos, de representações positivadas e do que tem-se considerado enquanto produção de saberes oriundos da intelectualidade insubmissa na África e na diáspora negra que se espalhou pelo Atlântico até chegar ao Brasil.

Num contexto histórico relativamente recente, durante as travessias transatlânticas no período de expansão do domínio europeu e invasão de outros continentes, tal como o americano e o africano, muitas foram as formas utilizadas pelos colonizadores para inviabilizar toda e qualquer manifestação dos povos originários por meio de saques, dizimações, catequizações e formas diversas de alijar estes povos de suas culturas e até mesmo de suas vidas, num violento processo de colonização que se prolonga até hoje. Assim, outro ponto crucial é (re)pensar a diáspora negra, com vidas de homens e mulheres arrancados da África e traficados como se nada fossem: sem identidades, sem histórias, sem famílias e sem culturas, num processo secular de extermínio coletivo tanto no plano simbólico quanto no físico, ao passo que a máquina colonizadora continuava seu trabalho incessantemente, se valendo de vidas humanas consideradas menores.

Na tentativa de subverter esta lógica e na busca por contribuir para uma prática educativa crítica e antirracista, considerando a educação como prática da liberdade enquanto compromisso político (bell hooks,

2013), a obra que aqui se apresenta é fruto de um esforço coletivo feito por pesquisadores de diversas instituições brasileiras, todos empenhados em pesquisas que busquem dar visibilidade e amplitude às literaturas africanas e afro-brasileiras, dando especial ênfase à produção de autores que despontam como nomes importantes na reivindicação por um espaço significativo no campo simbólico das artes. Assim, questionando e tensionando as demandas do cânone literário ocidental, as literaturas africanas e afro-brasileiras representam uma face das lutas pela emancipação humana, questionando e implodindo por meio de sua escrita grandes adventos do passado como a escravidão e seus ecos que ainda hoje se fazem sentir nas diversas instituições sociais contemporâneas. A insubmissão e a escrita praticada por aqueles que são considerados subalternizados se apresentam como característica fundante das literaturas africanas e afro-brasileiras, apontando estas literaturas que atravessam o Atlântico Negro (GILROY, 2002) como um espaço de encontros e de potencialidades. Nesta conjuntura, a escrita literária é compreendida como um processo em que a experiência dos negros africanos e dos afro-descendentes é considerada fundamental para se constituir formas próprias de produção da arte e da literatura em toda sua riqueza estética, com imbricações ideológicas.

Nesta direção, para Edouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), a população afrodescendente, a partir da experiência afrodiaspórica, precisa se utilizar das artes, especificamente da literatura, para construir sua própria modernidade, empreendendo a escrita e reivindicando sua autoria, protagonismo(s) e suas representações como mecanismo de (re)presentividade(s), tomada a assertiva de que “[...] o objeto maior de toda e qualquer literatura que se possa propor é o que chamo de caos-mundo [...]” (GLISSANT, 2005, p. 41). O efeito *caos-mundo* é entendido pelo autor martinicano como enfrentamento, conciliação, bem como a ruptura com o mundo cristalizado das culturas hegemônicas, afunilando essa acepção no plano literário como forma de refletir sobre a diversidade que constitui o *ser*, especificamente o *ser negro*.

A partir de uma ótica que privilegie o texto literário, o contexto de produção e circulação, assim como a autoria, tanto do ponto de vista de uma desobediência epistemológica e literária quanto de análise e crítica excêntricas,

apresenta-se esta coletânea intitulada *Conexões Atlânticas: ensaios sobre literaturas africanas e afro-brasileiras* como um espaço híbrido de escritas no âmbito da crítica literária. Na obra destacam-se autorias comprometidas com narrativas de vidas negras que se expressam tanto na prosa quanto na poesia em contextos africanos e afro-diaspóricos, passando também pela importância de temas como panoramas editoriais contemporâneos, debates sobre o ensino de literaturas africanas em sala de aula, formação de leitores, construção de redes literárias e de poéticas afro-brasileiras.

Trata-se de uma obra que condensa, em seu corpo, um total de 13 capítulos, sendo 7 dedicados à autoria, circulação, crítica e ensino de literaturas africanas e 6 produzidas a partir das demandas das autorias afro-brasileiras. O foco principal da obra está nas discussões acerca das produções literárias que consideram em sua escrita as vivências negras, trazendo em seu bojo temas que intentam uma escrita de histórias nunca antes contadas por seus próprios protagonistas, apresentando em sua crítica posicionamentos que, para além da análise estética do texto, perpassam também por discussões políticas que atendem a demandas específicas das populações negras, seja em África ou no Brasil. Desta maneira, uma obra como esta que se apresenta intenta também confrontar a falta de representatividade negra tão marcante nas literaturas como um todo. Maria de Nazareth Soares Fonseca considera estas literaturas como elementos com: “[...] forte compromisso com a conscientização, embora não despreze o cuidado com o trabalho no nível da linguagem” (FONSECA, 2011, p. 267).

No intuito de condensar discussões teóricas e análises literárias, dividimos este livro em duas partes, nas quais problematizamos quais seriam os desafios, os confrontos, a composição estética e as perspectivas dessas literaturas e de seus estudos? Na primeira parte, *Literaturas Africanas*, reunimos os seguintes textos: *Estudos (literários) africanos: das discussões teóricas ao panorama editorial no Brasil*, de Marcelo Pagliosa Carvalho; *O ensino de literatura africana de língua portuguesa: e a escola com isso?*, de Cristiane da Silva Umbelino e Danglei de Castro Pereira; *A perspectiva da experiência em Chimamanda Ngozi Adichie: uma leitura da construção do outro*, de Camila Cantanhede Vieira e Márcia Manir Miguel Feitosa; *KOMBADITOKUA: a estética da morte na literatura africana de*

expressão portuguesa, de Edmilson Moreira Rodrigues; *Órfã de guerra: a antagônica configuração identitária da menina Himba em “Se o passado não tivesse asas”*, de Pepetela, de Cristiane Navarrete Tolomei e Maria do Socorro Nascimento Costa; *Fluxos literários entre Brasil e Cabo Verde: a influência do regionalismo brasileiro na escrita do grupo Claridade*, de Tatiana Raquel Reis Silva e Igor Santos Carneiro e *Novas formas de pensar o cânone literário: alteridade e decolonialidade no conto “No seu pescoço”*, de Chimamanda Ngozi Adichie, de Claudia Letícia Gonçalves Moraes e Rayron Lennon Costa Sousa.

No universo dos ensaios acerca das Literaturas Afro-brasileiras que constitui a segunda parte do livro contamos com os seguintes capítulos: *A poética da literatura afro-brasileira contemporânea*, de Maria Aparecida Cruz de Oliveira; *A palavra é mulher negra! Redes literárias em construção*, de Assunção de Maria Sousa e Silva; *Costurando a vida com fios de ferro: experiências do espaço e do lugar em “A gente combinamos de não morrer”*, de Conceição Evaristo, de Gabriel Vidinha Corrêa; *Sob a divisa da cor: a representação ficcional do racismo estrutural e seus estereótipos no romance O Averso da Pele pele*, de Jeferson Tenório, de Fabio Henrique Gonçalves; *Literatura infantil de temática afro-brasileira: o lugar do narrador no conto Bonsucesso dos Pretos (2005)*, de Joel Rufino dos Santos, sob um viés mítico-religioso, de Rayron Lennon Costa Sousa e Claudia Letícia Gonçalves Moraes e *Ancestralidade e escrevivência em “Ponciá Vicêncio” de Conceição Evaristo: “Autorizar o texto da própria vida e construir a história dos seus”*, de Fernanda Regina Martins Pinheiro e Algemira de Macêdo Mendes.

Certos da relevância teórica e do engajamento político dos ensaios reunidos nesta obra, no sentido de uma crítica antirracista e voltada para a educação para as relações étnico-raciais, fazemos nossas as palavras da precursora escritora abolicionista Maria Firmina dos Reis: damos a lume esta obra com votos de excelente leitura e de que este livro se apresente como uma proposta de novos olhares para estas escritas que saem das bordas para invadir o centro.

Boa leitura!

PRIMEIRA PARTE

LITERATURAS AFRICANAS

ESTUDOS (LITERÁRIOS) AFRICANOS: DAS DISCUSSÕES TEÓRICAS AO PANORAMA EDITORIAL NO BRASIL

Marcelo Pagliosa Carvalho
(Universidade Federal do Maranhão¹)

Introdução

Afinal, o que são os estudos africanos? Essa frase inicial traz consigo pelo menos dois grandes riscos: 1) ter de dar conta de responder minimamente a uma pergunta de difícil resposta, tamanho o debate teórico em questão e 2) começar qualquer texto com um “Afinal” não é lá muito recomendável no mundo acadêmico e literário – o angolano Pepetela, um dos maiores escritores do mundo de sua geração, já sofreu reprimendas por causa disso –, “onde já se viu, abrir um texto com um vocábulo conclusivo!”.

Mas a pouco prudente pergunta inaugural pode ser alargada para outra indagação, apenas apensando uma palavra ao seu meio: Afinal, o que são os estudos literários africanos? Os riscos continuam os mesmos da primeira, quer dizer, eles até aumentam, ao inserir, por um lado, uma área de certa forma derivada da primeira e, de outro, uma área com produção própria e independente dos estudos africanos – por exemplo,

1 Idealizador e professor da Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (Liesafro-UFMA) – São Luís/Maranhão/Brasil. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou pós-doutoramento em História da África na Universidade de Lisboa (ULisboa). E-mail: marcelo.pagliosa@yahoo.com.br.

a literatura africana, em geral, está localizada dentro dos cursos de Letras e apenas raramente está encravada em cursos interdisciplinares ou multidisciplinares de Estudos Africanos.

Apesar das duas indagações e de seus riscos, nesse texto vamos tentar discutir alguns pontos que talvez auxiliem a reflexão sobre esses dois grandes campos de atuação. Se nos arriscamos é porque a literatura e a ciência estão no mundo justamente para isso: quebrar paradigmas e buscar novas respostas – ou pelo menos novas reflexões, o que provavelmente será o caso dessa breve contribuição.

O artigo é dividido em três momentos: uma sucinta discussão sobre a área dos Estudos Africanos no Brasil; algumas reflexões acerca da produção literária africana; e, por fim, o mapeamento e análise acerca da produção literária africana que foi publicada em nosso país nos últimos anos.

Afinal, o que são os estudos africanos?

Um marco valioso para o desenvolvimento desse campo de estudos em nosso país foi a inauguração do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia, em 1959, período no qual o Brasil debutava relações com os países africanos que estavam conseguindo, por meio de muitas e sangrentas lutas, suas independências frente ao jugo colonial de países europeus. A Revista Afro-Ásia, editada por esse Centro a partir de 1965, foi a primeira revista acadêmica da América Latina voltada unicamente aos estudos e pesquisas relacionados com a África e a sua diáspora. O Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, criado em 2005, proposta inovadora e pioneira no país, vem contribuindo para formar uma geração de mestres e doutores(as) na área.

Porém, é necessário que se reconheça que a iniciativa citada e outras que serão destacadas só foram possíveis por causa das pressões, proposições e reivindicações do movimento negro brasileiro, que remontam a décadas passadas, ganhando força e amplitude no final dos anos 1970,

em plena luta pelo fim da Ditadura Empresarial-Civil-Militar (1964-1985), durante o período constituinte e que desembocaram na criação de uma série de dispositivos legais nas décadas de 2000/2010, sobretudo após a aprovação da referendada e reverenciada Lei 10.639/2003, que obrigou os currículos escolares a incluírem a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira.

Continuando a breve descrição histórica acerca do campo dos estudos africanos, podemos citar outras iniciativas: o Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (1968); o Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes (1973-2016); o Grupo de Trabalho nº 21 da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (GT21-ANPED), intitulado *Educação e Relações Étnico-Raciais*, criado oficialmente em 2001; o Grupo de Trabalho em História da África da Associação Nacional de História (GT-África/ANPUH - 2011), que impulsiona o ensino da História da África e a formulação de políticas públicas relacionadas ao ensino em seus diversos níveis, congregando pesquisadores(as) dentro de um arco interdisciplinar e plural característico dos estudos africanos; a inauguração da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), em 2010, cuja missão institucional específica é a de formar profissionais e cidadãos para contribuir com a integração entre o Brasil e os demais estados membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), sobretudo os países africanos e Timor Leste; e a criação da Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (2015), que tem como objetivo oferecer uma graduação interdisciplinar em Ciências Humanas.

Por óbvio, há uma série de outras iniciativas importantes no que se relaciona à configuração do campo dos estudos africanos: os NEABs (Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros) presentes em dezenas de universidades do país que, apesar da nomenclatura se referir apenas à questão afro-brasileira, colaboram com pesquisas e projetos na área dos estudos sobre África; outros núcleos que se dedicam a pesquisas, ações de extensão ou ações educativas sobre o continente africano – para exemplificar, citamos o NeÁfrica, também da Universidade Federal do Maranhão;

grupos de pesquisa em diversas áreas do conhecimento que também desenvolvem investigações na área.

Em suma, quando conferimos uma maior latitude histórica, verificamos que, apesar de ser uma área de certa forma recente (pelo menos a maior parte dessas iniciativas aconteceram nas duas ou três últimas décadas) e em expansão, muitas são as iniciativas que colaboraram e continuam colaborando para que os estudos africanos se estabeleçam no país. Mota (2021, p. 30) aponta as possibilidades e as possíveis dificuldades dentro desse cenário:

A existência de poucos pesquisadores, até início dos anos 2000, acarretou a baixa produção acadêmica em estudos africanos, cujo impacto ainda é sentido na ponta do sistema educacional brasileiro: os alunos da educação básica conhecem pouco sobre história da África. Aqueles que escolhem cursar História no ensino superior seguem os demais, mas com uma vantagem. Embora conheçam pouco, terão oportunidades que aqueles de sua geração escolar dificilmente acessarão: o contato com os estudos africanos nas salas universitárias. Contudo, o escasso conhecimento prévio deste público coloca dificuldades adicionais aos professores de História da África. Ao passo que temas como História Moderna ou História do Brasil partem de um substrato mais ou menos comum sobre os quais professores e estudantes construirão novos conhecimentos coletivamente, na História da África essa base é ausente. Mais do que sua ausência, destacam-se os estereótipos em volta do tema, positivos ou negativos, que lhe atribuem uma aura de mito ou estatuto de rejeição.

Cabe destacar que os estudos africanos estão presentes não apenas no Brasil. Em algumas universidades europeias, a tradição tem origem ainda no período dos horrores coloniais, em países como: Inglaterra – a SOAS (School of Oriental and African Studies) da Universidade de Londres, que se configura há décadas como um dos principais centros de referência sobre a questão africana no mundo; Alemanha – as universidades de Leipzig, Bayreuth e Berlim oferecem graduações e/ou pós-

graduações em estudos africanos – no caso da primeira, esses estudos foram iniciados ainda na primeira metade do século XX. Em Portugal, apesar de mais recentes, podemos elencar três cursos: a Licenciatura em Estudos Africanos da Universidade de Lisboa e os mestrados e doutoramentos em Estudos Africanos da Universidade do Porto e do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). Em todas essas iniciativas o enorme desafio continua: apesar dos rompimentos ocorridos nas últimas décadas em relação às epistemologias colonizadoras, resquícios delas podem permanecer – transformar mentalidades leva enorme tempo e envolve esforços nesses enfrentamentos. Resta, portanto, boa vontade, ética científica, comprometimento com epistemologias mais justas e atitudes incisivas para combater as poeiras do passado colonial que teimam em permanecer, sobretudo porque o eurocentrismo segue hegemônico e centralizando currículos em boa parte do mundo.

As experiências brasileiras em estudos africanos guardam algumas dessemelhanças em relação às europeias. Entre elas, podemos apontar o perfil do egresso. Nas universidades europeias, tal qual ocorre nos cursos de pós-graduação em estudos africanos no Brasil, um dos objetivos é formar investigadores(as) que futuramente possam atuar na docência do ensino superior. Porém, as diferenciações também existem, sobretudo nas graduações ou licenciaturas em estudos africanos: enquanto no Brasil, a experiência existente na UFMA foca na formação de professores(as) para atuação na área de Humanas da educação básica, nos cursos europeus essa preocupação não existe. Ao menos dois fatores justificam isso: 1) a maioria dos países europeus não tem a necessidade de formar docentes para a educação básica – por causa da queda nas taxas de natalidade ocorrida nas últimas décadas, muitos sistemas educacionais têm docentes “sobrando” em seu cadastro, pois ano após ano há queda nas matrículas de crianças; e 2) muitos de seus jovens preferem buscar carreiras com melhor remuneração, como consequência, a procura em cursos de graduação referentes à formação de docentes nesse nível de ensino é muito baixa.

Com isso, as graduações ou licenciaturas em estudos africanos possuem disciplinas ou “saídas” voltadas a diferentes áreas do mercado

de trabalho. Se no Brasil, destacam-se disciplinas teóricas das Ciências Humanas, na Europa os cursos abordam outros conteúdos: Economia Africana e/ou Internacional, Direito Internacional, Meio Ambiente, Turismo, entre outros, além de algumas cadeiras acadêmicas tradicionalmente da área de Humanas. Por decorrência, o perfil do egresso no Brasil, como afirmamos, é reduzido apenas para atuação na docência; no continente europeu, o leque é mais amplo, uma vez que o objetivo é inserir os(as) estudantes egressos(as) em um mercado de trabalho diverso, mas com o foco em África: em organizações não-governamentais; em órgãos internacionais ou governamentais nacionais; em embaixadas africanas no mundo ou em embaixadas europeias em África; em empresas com negócios no continente africano; em fundações de apoio à pesquisa; em associações públicas ou privadas de cooperação internacional; na área do turismo etc.

Seja no plano internacional, seja no plano nacional, os estudos africanos seguem contribuindo no desenvolvimento de pesquisas que transformam as análises historiográficas sobre a África. Para Hountondji (2008, p. 149), a pergunta central que permeia as análises nessa área não poderia ser outra: em que medida são africanos os chamados estudos africanos? O autor beninense defende que as próprias sociedades africanas devem apropriar-se do conhecimento sobre elas, pois seria importante “[...] o desenvolvimento em África de uma tradição autónoma, confiante em si própria, de investigação e conhecimento que responda a problemas e questões suscitados directa ou indirectamente por africanos [...]”. E complementa: o tipo ainda preponderante de pesquisa é extravertido, ou seja, guiado para fora, destinado a ir ao encontro das necessidades teóricas e práticas das sociedades do Norte².

Towa (2015) realça que a discussão sobre a construção ou o maior reconhecimento da filosofia africana, sobretudo em relação à filosofia negro-africana, deve-se opor à ofensiva do dogmatismo das mitologias semíticas, ao racismo colonial e às armadilhas do neocolonialismo,

2 Ainda acerca das críticas em relação ao eurocentrismo contido na área, vale salientar as críticas de Hountondji (2008, p. 152-156) à etnofilosofia e ao que ele denomina como “pecado original” que demarcam os estudos africanos na Europa durante o séc. XX.

rejuvenescendo-se e livrando-se dos empréstimos de categorias de análise desenvolvidas pela cultura europeia. A antiga herança negro-africana, anterior às violências coloniais, deve ter destaque no processo de construção de conhecimento. Para tanto, a inter-relação entre as diversas disciplinas é um ponto crucial.

Toda essa discussão, em nosso país, passa necessariamente pela reforma e descolonização do currículo – na educação básica e no ensino superior. Essa nova possibilidade de currículo deve ser edificada sob três perspectivas: 1) a crítica em relação à reprodução social, que tem como base a desigualdade e a violência raciais (simbólica e literal); 2) o combate às pedagogias do silenciamento e do estranhamento no que diz respeito às contribuições dos africanos e de seus descendentes; e 3) o enfrentamento às amarras epistemológicas confeccionadas pelas narrativas coloniais ou pós-coloniais. Sem a garantia da reflexividade e da autonomia epistemológica a tarefa não tem como acontecer. O eurocentrismo é a marca de nosso sistema educacional e da história da educação brasileira, mas deve urgentemente ser eliminado para que possamos construir um conhecimento de fato democrático e defensor dos direitos humanos de todos(as) que compõem a sociedade brasileira.

As relações étnico-raciais ainda existentes desqualificam, distorcem e mesmo falsificam as Histórias e Culturas Africanas e de suas diásporas, tratando-as de maneira preconceituosa quando comparadas às histórias dos povos europeus ou eurodescendentes. A História de África não pode ter um papel secundário dentro do grande guarda-chuva intitulado “conhecimento acumulado da humanidade”, que é fruto de diferentes contribuições e de várias culturas. E quando falamos de racismo, devemos considerar que uma abordagem mais democrática e descolonizada do currículo colabora na desconstrução da imagem de que existem povos superiores e inferiores (SILVÉRIO, 2013).

O preconceito ou a discriminação racial e a desigualdade nos indicadores educacionais e de renda entre brancos e negros presentes na sociedade brasileira são consequências da histórica organização econômica e política desigual e injusta que garantiu privilégios à população branca

– sobretudo aos grupos elitizados dela –, mas também estão relacionados às demonstrações do sistêmico, sistemático e sintomático processo de não valorização de todas as contribuições da população negra nos diversos campos do conhecimento tecnológico, científico, cultural, entre outros.

Mota (2021, p. 31, acréscimos nossos) ressalta que a maior parte dos(as) estudantes da educação básica ou que ingressam na educação superior possuem imagens negativas sobre a África, maximizando epítetos como a violência, a fome e a guerra. Mas o autor também identifica ideias romantizadas ou edênicas sobre esse continente:

[...] Outros [estudantes], geralmente com maior grau de engajamento em movimentos sociais, principalmente em movimentos negros, imaginam uma África edênica: sociedades harmônicas, igualdade de gênero, tolerância religiosa e solidariedade social são as principais ideias que costumam trazer ao debate. [...]

Ambas as visões, deturpadas positiva ou negativamente, prejudicam a observação da África real, com suas possibilidades e desafios, como qualquer povo de qualquer continente desse planeta. Por isso reforçamos a importância da construção do campo dos estudos africanos baseada em análises histórica, sociológica e filosófica que deixem de lado falsidades e imaginações que mais prejudicam do que contribuem para o avanço dessa importante área de conhecimento interdisciplinar, multidisciplinar ou transdisciplinar.

Literatura africana e estudos pós-coloniais: diálogos e confluências

A produção literária africana aqui analisada leva em consideração três categorias de autores/as com base em suas territorialidades e ancestralidades: 1) escritores(as) africanos(as) que moram em seu continente de origem; 2) autores(as) nascidos em África, mas que estão em processo de diáspora; e 3) escritores(as) que não nasceram em África, mas que são filhos de africanos(as) que migraram nas últimas décadas, e cujas narrativas preservam abordagens ligadas à ancestralidade africana.

No primeiro grupo, a maior parte dos textos que chegaram e foram publicados no Brasil são de escritores(as) que escrevem suas obras em língua portuguesa, mas, sobretudo após a inauguração da Editora Kapulana – falaremos dela adiante –, começam a ganhar número obras que foram redigidas em outras línguas, com destaque para a tradução de livros originalmente escritos na língua inglesa.

Devido a uma série de problemas, como a perseguição política, as dificuldades econômicas, a busca por uma profissionalização no exterior ou a necessidade de maior socialização de suas obras fora de seus países de origem, muitos(as) escritores(as) africanos(as) estão em processo de diáspora. Como exemplo, podemos citar Abdel Sellou (Argélia), José Eduardo Agualusa (Angola), Ondjaki (Angola), Chimamanda Adichie (Nigéria), Tahar Ben Jelloun (Marrocos), Ana Paula Tavares (Angola), Djaimilia Pereira de Almeida (Angola), Gâel Faye (Burundi), Chigozie Obioma (Nigéria) e Scholastique Mukasonga (Ruanda). Sobre esse grupo, Leite (2016, p. 149) tece as seguintes considerações:

Muitos deles, por razões pessoais, profissionais, políticas ou outras, escrevem fora dos seus países, em processos de diáspora, convocando partilhas de diversa ordem, linguística, formal, temática; assumindo posições muito críticas perante alguns dos seus regimes, ditatoriais e opressivos, criando deste modo novas etnopaíses (Appadurai) nas suas escritas.

Um dos traços mais marcantes da maior parte dos(as) autores(as) desse grupo, portanto, é a posição extremamente crítica em relação aos regimes ditatoriais e opressivos de seus países de origem. Procuram também construir narrativas com temas como globalização, genocídio, imigração, violência sexual, cosmopolitanismo, diferenças de gênero, racismo e narrativas de viagem (LEITE, 2016). Nesse grupo, também podemos realçar a presença de dois escritores de sucesso que dividem suas carreiras literárias com a musical: Kalaf Epalanga (Angola) e Gâel Faye (Burundi). Vale ressaltar que esse processo de diáspora não significa a falta de contato desses(as) escritores(as) com o continente africano, uma vez que boa parte desses(as) autores(as) regressam vez ou

outra a seus países de origem, mantêm uma proximidade e/ou visitam regularmente outras nações africanas.

Há também casos de escritores(as) nascidos em outros continentes, mas que nutrem uma forte narrativa ligada à ancestralidade africana. Em geral, são descendentes de primeira geração de africanos(as) migrados(as) em décadas recentes. Nesse grupo podemos citar, dentre outros(as): Bernardine Evaristo - inglesa, filha de pai nigeriano, vencedora do Prêmio Booker Prize 2019 com o livro *Garota, mulher, outras* (no Brasil, foi publicado, em 2020, pela Companhia das Letras); Tomi Adeyemi - norte-americana de origem nigeriana, autora da trilogia afrofuturista *O Legado de Orísha* (2018), lançada pela Rocco; Natasha Bowen - britânica, também de ascendência nigeriana, teve o seu livro *O Segredo do Oceano* (2021) recentemente lançado pela Globo Alt, o selo juvenil da Globo Livros; e Igiaba Scego - italiana, filha de pais da Somália, uma das convidadas mais badaladas da Festa Literária de Paraty - FLIP 2018, teve duas obras publicadas pela Editora Nós: *Minha casa é onde estou* (2018) e *Caminhando contra o vento* (2019), com base em um trecho de música de Caetano Veloso.

Apesar da enorme dificuldade em elencar temas ou abordagens recorrentes em um conjunto tão vasto e diverso como é a literatura africana contemporânea, podemos destacar: a agudeza crítica; os conflitos com a africanidade potencialmente bem resolvidos; o não constrangimento em abordar mazelas, violências, autoritarismos ou demais problemas que vitimam as populações africanas; análises mais realistas e contundentes em relação aos desdobramentos das administrações nacionais após a independência dos países africanos; as denúncias acerca do racismo que sofrem no exterior, sobretudo em países europeus; cada vez mais os espaços urbanos são os cenários das narrativas.

As cinco ou seis últimas décadas foram marcadas por processos históricos que refletiram e influenciaram na produção literária – no caso de Angola, por exemplo, pode-se afirmar também que a própria produção literária influenciou na luta pela independência. Nas décadas de 1960 e 1970, as narrativas abordavam, por um lado, as denúncias dos horrores

do colonialismo e, de outro, a utopia pelos novos tempos que viriam no pós-independência ou mesmo nos primeiros anos de libertação. A partir da década de 1980 e, em especial, a partir dos anos 1990, a utopia se transforma em distopia, os escombros e as ilusões sobre a difícil realidade africana começam a marcar os enredos africanos. Períodos carregados por guerras civis, marcados por extremas desigualdades sociais e favorecimentos a setores diminutos da elite nacional, muitas vezes em conluio com potências ou mesmo ex-metrópoles. A corrupção, a violência e a formação de governos autoritários enquanto marcadores sociais que deveriam ser denunciados pelos(as) escritores(as), apesar dos riscos que assumiam ao tomarem tal partido.

Como afirmou o nigeriano Wole Soyinka, primeiro africano a ganhar o Prêmio Nobel (1986), é imprescindível denunciar e lutar contra o autoritarismo, afinal, no coturno da opressão, é irrelevante a cor do pé de quem o calça. E Soyinka tem motivos para tal assertiva: entre 1967 e 1969, já escritor, foi preso e mantido em solitária durante 22 meses; o motivo: suas tentativas de mediar a paz entre os grupos políticos que se digladiavam na guerra civil. O período na prisão, porém, não tirou seu ímpeto de lutar contra as tiranias. Vale lembrar que, no curso dos anos 1960, Soyinka participou ativamente no processo de independência de seu país e, ao longo das décadas seguintes, continuou lutando contra os ditadores que se sucederam na Nigéria.

Leite (2020, p. 6) retrata a diversidade de gêneros literários e de construção de narrativas presentes na literatura africana escrita em língua portuguesa após a vitória frente ao colonialismo:

Verificamos, agora passadas quatro décadas das independências, com a publicação de um núcleo de reputados autores como Pepetela, Ungulani Ba Ka Khosa, Mía Couto, Ondjaki, Marcelo Panguana, Paulina Chiziane, José Eduardo Agualusa, apenas para citar alguns exemplos, a adequação de novos modos de “narrar”, que integram, no seu tecido linguístico e genológico, cruzamentos de tradições culturais, oriundas dos territórios nativos e do ocidente. As combinatórias genológicas entre diversos gêneros narrativos, romance, conto/romance, poesia

narrativa, narração dramática, autobiografia, memorialismo, ou outras, são reveladoras da forte originalidade e modernidade da escrita literária africana em língua portuguesa.

Gehlen (2013) afirma que a produção literária ocorrida desde as independências dos países africanos deve ser analisada em diálogo e/ou sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais. Uma exerce influência sobre a outra, e as manifestações culturais africanas contemporâneas devem ser compreendidas com base nessa complexidade, de seus posicionamentos de contestação à dominação colonial, de oposição aos legados ou marcas indelévels da colonização ou mesmo do neocolonialismo. Histórias de exploração e de resistência.

A busca pela construção de epistemologias que referenciem outros paradigmas metodológicos na análise cultural é um ponto de aproximação entre as várias percepções deste campo de estudos conhecidos como estudos pós-coloniais³. Cabe ressaltar que essas propostas no campo dos estudos culturais – literários, incluídos – focam suas análises nas relações de poder e nas diversas áreas da atividade social caracterizada pela diferença, como a étnica, de raça, de classe, de gênero e de orientação sexual (MATA, 2014).

As transformações econômicas, políticas ou mesmo mudanças de mentalidades não são tarefas fáceis de serem superadas. O domínio quase totalitário do capitalismo no mundo – nesse caso, totalitário é entendido enquanto domínio econômico planetário em sua quase totalidade, mas, convenhamos, o que monopoliza concentra, por isso, não seria tão impertinente pensarmos nos diferentes usos desse termo – colocou barreiras para as independências sonhadas durante o processo de luta; o tempo e a realidade foram mostrando que a superação das relações econômicas não seria realizada por meio de algumas canetadas. Algo parecido acometeu o plano político: a sede pelo poder e por todo glamour e dinheiro que o

3 Faz-se necessário mencionar que não existe um consenso acerca dos estudos pós-coloniais enquanto campo teórico e do rompimento com o eurocentrismo pleiteado por seus defensores. Mata (2014, p. 29), por exemplo, afirma que tais estudos, quando rastreados em suas origens, possuem uma dimensão eurocêntrica ou *ocidentalocêntrica*. Para a autora, a categoria pós-colonial funciona mais como uma ideologia, como uma determinada lógica epistemológica, tornando-se, nos estudos culturais, a mais subliminar justamente porque seria a mais trópica

acompanha permaneceu como desejo nas mentes de muitas lideranças do pós-independência, que continuaram a sofrer pressões e ensejos das potências capitalistas e das corporações que ~~continuaram~~ seguiram de olho nos recursos naturais das terras africanas. E, partindo para o último item, nem mesmo processos revolucionários foram capazes de mudar mentalidades enraizadas pelo colonialismo e por sua face neocolonial – ou ainda, como categoriza Boaventura Sousa Santos (2018), “colonialismo insidioso”.

Muitos dirigentes africanos se deixaram cooptar – na realidade, se o fizeram foi porque quiseram, para tirar o peso de uma falsa passividade de seus atos – por formas de governabilidades tão ou mais autoritárias do que as do período colonial, o que segue acarretando mazelas e sofrimentos para a maior parte das populações locais. Interesses individuais ou coletivos de setores diminutos das elites nacionais acabaram se sobrepondo aos reais interesses de seus cidadãos e de suas cidadãs, que seguem desrespeitados em seus direitos humanos fundamentais. No entanto, uma ressalva deve ser feita: devido a enormes diversidades políticas, históricas e sociais – afinal, estamos a tratar de mais de cinco dezenas de nações –, tal quadro de autoritarismo não pode ser generalizado, uma vez que em muitos países formas democráticas de poder se fazem mais presentes.

A utopia de um pós-colonial livre e com garantia de qualidade de vida à maioria da população local se desfez. Transparece, dessa forma, a dificuldade de se forjar uma identidade cultural em um período limítrofe como esse, a fronteira entre o colonial que não foi ainda superado, o pós-colonial que traz consigo toda a carga da utopia, do que não foi, mas que poderia ter sido, e o neocolonial que, ao se imbricar com o remanescente do colonial, forma uma trama cujo emaranhado se coloca como desafio aos(as) pesquisadores(as). A descolonização continua como horizonte pretendido. A utopia que deve se materializar agora, de forma concreta e não como um ser abstrato símbolo de narrativas que não se coadunam com os verdadeiros interesses de seus povos (ABDALA JUNIOR, 2018).

Síntese da produção literária africana publicada atualmente no Brasil

Até a década de 2000, era frequente e correta a crítica de que a literatura africana era pouco publicada em nosso país. As obras que tínhamos acesso por meio de editoras brasileiras se resumiam a de escritores(as) africanos(as) ganhadores de grandes prêmios, sobretudo o Nobel, ou fenômenos literários de países africanos cuja língua oficial era portuguesa.

Se o cenário ainda está distante do ideal, não podemos negar que a quantidade de obras literárias africanas publicadas no Brasil teve crescimento nos últimos anos, o que deve ser comemorado. Foram muitos os fatores que levaram a isso, dentre os quais: 1) a forte pressão dos(as) pesquisadores(as) especialistas em estudos africanos ou de associações do movimento negro para que pudéssemos ter o direito de acesso a essas obras africanas, tentando reverter um cenário quase monopolizado por best-sellers americanos ou europeus; 2) o surgimento de editoras especializadas em literatura africana ou afro-diaspórica (afro-brasileira incluída) ou de novas editoras que iniciaram seus trabalhos com uma sensibilidade para a tradução e/ou publicação de tais obras, mesmo não priorizando autores(as) do continente em discussão; 3) alguns eventos literários, principalmente devido às críticas que sofreram pela falta de diversidade em edições anteriores, começaram a convidar, na última década, um maior número de escritores(as) africanos(as) ou afro-diaspóricos(as), o que colaborou para o aumento de interesse sobre uma série de produções desses/as autores/as; 4) grandes editoras, até pouco tempo avessas a abrir espaços em seus catálogos para a literatura africana e afro-brasileira, começaram a inseri-la justamente por perceberem o crescimento do interesse dos(as) leitores(as) e, em especial, das vendas de autores do continente em questão e de suas diásporas.

No segundo item, destaque para a Editora Kapulana. Fundada em 2012, em seu catálogo aparecem obras de autores/as africanos/as que agruparemos em três categorias: 1) os já reconhecidos(as) pelo cânone, por exemplo, os angolanos Pepetela, Luandino Vieira e Ana Paula Tavares e os moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges

Coelho (nascido em Portugal, mas filho de mãe moçambicana e que migrou ainda criança para o país banhado pelo Índico); 2) escritores(as) de países africanos que escrevem em língua portuguesa de gerações mais recentes e/ou que tinham suas obras pouco conhecidas no Brasil, sobretudo os moçambicanos, como Adelino Timóteo, Lucílio Manjate, Sónia Sultuane, entre outros(as), mas também angolanos(as), como a escritora Maria Celestina Fernandes, especializada em livros infantis; e 3) autores(as) africanos(as) que escrevem em língua inglesa, cujas obras nunca chegaram a ser traduzidas e/ou publicadas no Brasil anteriormente, dentre eles(as), as zimbabuenses Rutendo Tavengerwei e Tsitsi Danga-rembga, as nigerianas Akwaeke Emezi, Lesley Nneka Arimah e Oyinkan Braithwaite e o queniano Binyavanga Wainaina.

A Editora Malê se enquadra em um perfil muito parecido. Criada em 2015 com o objetivo de aumentar a visibilidade e ampliar o acesso às obras de escritores e escritoras negros contemporâneos, vem publicando autores/as até então desconhecidos ou pouco conhecidos no Brasil. Apesar de sua recente inauguração, seu catálogo já se destaca pela qualidade editorial e pela presença de obras literárias e teóricas com foco na literatura africana e afro-diaspórica. Nele podemos encontrar o congolês Alain Mabanckou, professor da Universidade da Califórnia (UCLA), a senegalesa Fatou Diome, o angolano António Quino e o moçambicano Dany Wambire. Cabe citar outras casas editoriais cujo foco é a literatura afro-brasileira, como a Mazza Edições, fundada há mais de 30 anos por Maria Mazarello Rodrigues, a Ciclo Contínuo Editorial e, por fim, a Nandyala⁴.

Outra editora, um pouco mais antiga, também se destaca na publicação de obras africanas ou afro-brasileiras: a Editora Pallas. A camaronesa Léonora Miano teve dois de seus livros lançados; o dramaturgo e escritor togolês Kangni Alem foi pela primeira vez publicado em nosso país; para fechar, o badalado e premiado escritor angolano Ondjaki possui quase todas as obras sendo vendidas nesse selo editorial.

4 Sobre as dinâmicas editoriais e sociais que viabilizaram o surgimento, a produção e a circulação de livros de contos e romances escritos por autores afro-brasileiros, sugerimos o levantamento e a análise realizados por Oliveira e Rodrigues (2016).

Outra editora que pode ser citada nesse grupo é a Editora Nós, inaugurada em 2015. Apesar de não ser especializada em literatura africana, mas em literatura contemporânea brasileira, vem se destacando no mercado editorial por lançar obras de escritores(as) africanas, tais como a ítalo-somali Igiaba Scego e a tutsi ruandesa Scholastique Mukasonga.

No que se relaciona a editoras mais consolidadas no mercado editorial brasileiro, os espaços reservados à literatura africana se resumiam, até pouco tempo, especialmente a dois tipos de obras: 1) fenômenos editoriais de língua portuguesa, como Mia Couto (Companhia das Letras) ou José Eduardo Agualusa (atualmente na Editora Planeta); e 2) vencedores/as do Prêmio Nobel, como os sul-africanos J. M. Coetzee e Nadine Gordimer, do Man Booker Prize, como o nigeriano Chinua Achebe, ou do National Book Critics Circle Award, como a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (todos eles/as publicados pela Companhia das Letras).

Porém, algumas editoras maiores começaram a expandir oportunidades, ainda que alguém do que a diversidade e qualidade da literatura africana teriam direito. No caso da Companhia das Letras, destaque para duas mulheres: a angolana Djaimilia Pereira de Almeida e a anglo-nigeriana Bernardine Evaristo. O Selo Alfaguara, do Grupo Companhia das Letras, em 2015, lançou *Um grão de trigo*, do escritor queniano Ngugi wa Thiong'o, sempre cotado para ganhar o Prêmio Nobel. Esse escritor tem uma marca de destaque em seu projeto literário: escreveu obras em língua inglesa durante boa parte de sua carreira literária, no entanto, decidiu romper com a língua do colonizador e começou a lançar recentemente trabalhos na língua banto quicuio.

No caso da Editora Record, podemos elencar as seguintes obras: *Você mudou a minha vida* (2012), do argelino Abdel Sellou, atualmente radicado em Paris; *A garota que não se calou* (2021), da nigeriana Abi Daré, vencedora do prêmio The Bath Novel para manuscritos inéditos em 2018 e finalista do The Literary Consultancy Pen Factor no mesmo ano; e *O menino de Burma* (2009), do nigeriano Buyi Bandele.

A Editora Todavia, casa da obra brasileira de maior vendagem nos últimos anos – *Torto Arado* (2019), do escritor negro baiano Itamar

Vieira Júnior –, teve uma de suas obras também destacadas durante a Festa Literária de Paraty (FLIP) 2019: *Também os brancos sabem dançar* (2018), do músico e escritor angolano Kalaf Epalanga.

Casas literárias menores, porém, tradicionais, também começaram a se movimentar nessa área. A Cepe Editora, de Pernambuco, decidiu abrir espaço para a literatura africana em seu catálogo, convidando o poeta moçambicano Mbate Pedro para lançar o livro *Vácuos* (2019), finalista do Prêmio Oceanos 2018. A Dublinenses investiu na escritora, jornalista e mestre em mediação de conflitos Futhi Ntshingila, com seu livro *Sem Gentileza* (2016). Outras autoras de seu catálogo são a nigeriana Buchi Emecheta, com os livros *Preço da noiva* (2020) e *As alegrias da maternidade* (2018), e a moçambicana Paulina Chiziane, com *O alegre canto da perdiz* (2018). Três escritoras que possuem um trabalho reconhecido na discussão de narrativas em que as mulheres têm o destaque. A Editora Escrituras investiu na publicação dos livros *Contrabando de Cinzas* (2016) e *Lisbon Blues* (2008), do cabo-verdiano José Luiz Tavares. Radicada na Inglaterra desde a eclosão da guerra civil na Somália, Nadifa Mohamed teve seu romance *Black mamba boy* publicado, em 2010, pela Editora Tordesilhas.

Antes do ponto final...

O desenvolvimento dos estudos africanos no Brasil tem uma característica semelhante: avanços que devem ser comemorados, como a implementação da primeira Licenciatura em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros na UFMA, mas a sensação que fica é a de que as universidades brasileiras poderiam se engajar muito mais na construção de ações de ensino, pesquisa e extensão sobre o tema. Os NEABs têm muita importância, mas ainda temos poucos cursos de pós-graduações especializados na área, raros laboratórios de acompanhamento das políticas públicas para a população negra, sobretudo com foco nas políticas educacionais.

É notório que a falta de maior envolvimento não é apenas da universidade. Desde pelo menos a aprovação da Lei nº 10.639/2003, os

entes federativos (União, estados e municípios) não dispõem de recursos financeiros contínuos para sua aplicabilidade; projetos e programas sobre a educação para as relações étnico-raciais, salvo raras e valiosas exceções, pouco avançaram nas ações do Ministério da Educação e das secretarias estaduais e municipais de educação. Em geral, observam-se ações isoladas, concentradas em datas comemorativas, com pouca profundidade quanto ao estabelecimento permanente nas instituições escolares – na maior parte dos casos, essas instituições fazem trabalhos importantes na área mais por engajamento de seus(suas) profissionais do que por diretrizes e apoio das redes de ensino em que estão atreladas.

A descolonização do currículo – racializado e racionalizado pela hegemonia da cosmovisão eurocêntrica – tem como importante aliado os estudos da produção literária africana. O processo de luta pela independência e os avanços, desafios e obstáculos presentes após a libertação das nações africanas foram abordados com maestria por seus(suas) escritores(as). Reflexões em torno da memória, da história, da ancestralidade, das críticas aos processos de assimilação no período colonial e na atualidade, dos mitos de fundação da nação, dos escombros da utopia, dos encantos e desencantos, da realidade nua e crua de seus povos. Das diásporas, exílios e trânsitos externos. Uma literatura que sofre influência e influencia a literatura do mundo todo.

O breve panorama editorial da literatura africana publicada no Brasil realizado nesse texto mostra que houve um importante avanço na área, mas também deixa nítido que o jardim tem ainda muito o que florescer. Faltam produções em diferentes frentes: a publicação de autores(as) africanos(as) que escrevem em língua portuguesa de países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP); a tradução e a publicação de escritores(as) que escrevem em outras línguas de matrizes europeias; e, finalmente, de autores(as) que produzem suas obras em línguas originárias africanas, que raramente são traduzidas em nosso país.

As maiores casas editoriais brasileiras ainda têm pouco espaço reservado em seus catálogos para as obras literárias africanas. Essa ressalva se faz pertinente porque essas são justamente as que conseguem realizar

melhor distribuição de obras Brasil afora, possuem locais privilegiados de exposição em grandes livrarias, capacidade muito maior de marketing e propaganda das obras, sustentabilidade para se manterem mesmo em períodos de baixa no mercado, profissionais que auxiliam na produção com qualidade do produto (tradutores[as], revisores[as] e editores[as] com maior experiência), um rol mais consolidado de assíduos leitores(as) etc.

Sem sombra de dúvida, os/as brasileiros/as têm o direito de ter acesso a uma maior diversidade de vozes literárias africanas!

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Uma geração da utopia, ou da esperança como princípio. In: PINHEIRO, Vanessa Riambau; LEITE, Ana Mafalda. *Cânone(s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique*. João Pessoa: UFPB, 2018. p. 97-116.

BRASIL. *Lei nº 10.639*, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”, e dá outras providências.

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. A face angolana velada pelas letras insubmissas de João Melo. *Revista Conexão Letras*, Porto Alegre: v. 8, n. 9, p.105-111, 2016.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, Coimbra: p. 149-160, mar. 2008.

LEITE, Ana Mafalda. Literaturas africanas de língua portuguesa: nascer com a nação. In: BORRALHO, Henrique; SILVA, Tatiana Raquel Reis. *Histórias e literaturas em países africanos de língua oficial portuguesa*. São Luís: EDUEMA, Pitomba, 2020, p. 13-29.

_____. Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas & a perspectiva pós-colonial. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro: v. 18, p.142-149, 2016.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas. *Civitas*: Porto Alegre: v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014.

MOTA, Thiago Henrique. *Ensino antirracista na Educação Básica*: da formação de professores às práticas escolares. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. *Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto*. Em Tese: Belo Horizonte: v. 22, n. 3, p. 90-107, set.-dez. 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O colonialismo insidioso. *Jornal GGN*, 1º abr. 2018. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/artigos/o-colonialismo-insidioso-por-boaventura-sousa-santos/>. Acesso em 30 nov. 2020.

TOWA, Marcien. *A ideia de uma filosofia negro-africana*. Belo Horizonte: Nandyala; Curitiba: NEAB-UFPR, 2015.

O ENSINO DE LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA. E A ESCOLA COM ISSO?

Cristiane da Silva Umbelino¹
(UnB)

Danglei de Castro Pereira²
(UnB)

Introdução

O homem sempre vem tentando estudar sua própria criação, a arte que o mesmo produz e nesse sentido, as concepções de literatura e suas funções são necessariamente objeto de estudo, pesquisa e discussões em meio ao processo de evolução cultural. Neste percurso, entende-se que

-
- 1 Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB (2022). Possui graduação em Letras - Habilitação Português/Inglês pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2013) e Mestrado pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2016). É pesquisadora do Grupo de pesquisa “Historiografia, cânone e ensino”. Tem experiência com Literaturas Africanas em Língua Portuguesa.
 - 2 Professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB). Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1999), mestrado em Letras (2003), doutorado em Letras pela UNESP/S.J.R.P. (2006). Pós-doutorado em literatura brasileira pela USP (2012) e Pós-doutorado em literatura comparada na Université de Rennes 2 - ERIMIT (2020). Professor na educação Básica em Minas Gerais entre 1996 e 2004. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/UnB), no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFMS) e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNEMAT/Sinop. Líder do Grupo de pesquisa “Historiografia literária, cânone e ensino”, membro do GT Literatura e ensino da ANPOLL. Tem experiência na área de Letras e atua principalmente nos seguintes temas: poéticas do século XIX e sua atualidade, a historiografia oficial e a revisão do cânone, o ensino de literatura e questões relacionadas a cultura brasileira nas literaturas em Língua Portuguesa.

em cada época, são atribuídas à literatura, natureza, sentidos e funções diferentes, porém consonantes com a realidade cultural e consequentemente, social da época, conforme Candido (1989):

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1989, p. 113).

Partindo das questões de concepção, pode-se afirmar que literatura é tudo que pode ser lido como tal. É o que desperta o imaginário, é o que provoca as mais variadas emoções, é também uma mera geradora de transmissão de conhecimento. É a arte que usa a linguagem verbal. Tem retórica, estilo, ficção, reflete uma determinada cultura, tem a palavra como instrumento principal. É a arte pela arte. Se é adequada ou não, se é boa ou ruim, rasa ou profunda, cabe ao leitor, que aliás, não necessita ser o *ideal* para conceber qualquer uma dessas definições, uma vez que essa tentativa de encontrar esse *leitor* vem de correntes literárias como o estruturalismo e o formalismo que buscavam evitar possíveis falhas na leitura.

Quanto as questões sociais, temos a hipótese de que o texto literário pode se constituir através de representações sociais. Elas desempenham uma importante contribuição, dentro das sociedades, de qualquer época, para a formação de condutas, conduzindo as relações, de modo a orientar essa comunicação. Segundo Moscovici (1978) as representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano.

A partir dessa citação, podemos entender uma preocupação nessas relações, uma vez que, através das mesmas, são construídos caminhos para a compreensão e interação com o outro, dentro de um universo múltiplo de sentidos, emoções e realidades, no qual o ser humano está

incluído. E este processo está ligado e relacionado ao grupo social ao qual cada um pertence, construindo fatos, hipóteses, histórias, de modo individual e coletivo, o que pode ser representando na literatura.

Dentro de um texto é possível reconhecer uma série de fatores que estão imbricados entre a literatura e os dilemas humanos, pois ela expressa muitas vezes a realidade do homem e seus sentimentos, sendo capaz de explorar o raciocínio do leitor, que por sua vez, pode encontrar ali, situações que retratem seus costumes, sua cultura, aspectos políticos e sociais que o ajudarão a desenhar suas próprias representações.

Neste sentido, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999), trazem a ideia de que a literatura seja compreendida em seus sentidos, como prática social de uso da escrita, que em suas ligações com a sociedade irá pressupor um conjunto de relações que não ficam apenas na superfície do texto, elas irão abarcar vários aspectos, a partir dos quais se constrói o literário:

Na tentativa de superar a estreiteza de tais categorias, cabe fazer um viés, que veja a literatura enquanto prática social específica de escrita e leitura. Prática que, se supõe a existência de um texto que recebe o atributo de literário, supõe, aquém e além dele, uma rede cujas malhas, menos ou mais cerradas, proporcionam intercâmbio entre diferentes esferas, instâncias, que integram e delimitam o campo onde um texto se literariza ou desliterariza. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 9)

Entende-se dessa maneira, que a construção da literatura ocorre a partir da junção de várias camadas, sejam elas de caráter discursivo, histórico, lúdico, cultural, dentre outras, as quais estariam contempladas. E partindo dessas considerações, um caminho vai se abrindo para delinear todas estas questões, na tentativa de delimitar ou não o lugar de cada texto.

As minhas escolhas de bibliografias, os meus discursos não são neutros, eles partem de uma série de valores que eu construí durante toda a minha vida. E isso também sofre uma influência na predileção dos autores e textos. Dessa forma, essa situação social, histórico e política,

vai de alguma maneira ter um papel importante na construção dessa literatura e na forma como eu vou compreender, abordar e perceber a mesma.

Essa atribuição em definir a literatura, não é tarefa fácil, uma vez que buscar algum tipo de conceito a que ela possa ser encaixada e fixada a tornaria um objeto das ciências exatas, ou outra área qualquer, deixando de ser arte e perdendo uma de suas maiores funções, que é caracterizada pela representação do real. Porém, isso pode ser feito de forma a reiterar sua condição genuína de arte pela arte. O escritor Antonio Candido, assim a define:

A arte e portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p.53).

Mantendo-se ainda na linha de pensamento de Candido (1995), a literatura vista como força humanizadora, visa exercer três funções na expressão e formação do homem. Primeiro temos a função psicológica, onde o homem está inserido num plano de ficção e fantasia que são inerentes a ele. A segunda função é a formativa, que vem formar o leitor, não de forma escolarizada, mas sim no aspecto de uma formação que educa como a vida, neste sujeito. Conhecimento do mundo, e forma de expressão, através do texto literário, estão na terceira função da literatura, onde o leitor absorve todo um conjunto de informações e o incorpora à sua experiência de vida e humanidade.

Candido (1995) afirma que a Literatura desenvolve em nós a sensibilidade, tornando-nos mais compreensivos, reflexivos, críticos e abertos para novos olhares e possibilidades diante da nossa condição humana. A leitura literária permite-nos refletir sobre o mundo em nossa volta, abrindo nossos horizontes, ampliando os conhecimentos, possibilitando novas perspectivas. Esse processo de leitura, oportuniza um deslocamento

do tempo, da perspectiva de tudo que está contido dentro de um texto, e é isso que faz da literatura uma arte que não pode ser compreendida como uma ciência.

Diante desse preâmbulo que trouxe alguns aspectos do valor do texto literário, entendemos que ensinar a literatura em ambiente escolar, ponto que retomaremos a diante, é de fundamental importância para que se mantenham vivas todas essas perspectivas, no intuito de que atinjam o aluno em formação, para que este compreenda que a literatura é também um resultado das relações coexistentes entre escritor e público, e consequentemente está vinculada à sociedade da qual ele se origina, portanto, ele tem *direito a essa literatura*.

Literaturas africanas de língua portuguesa

Desde 2003, por meio da Lei Nº 10.639/03, tornou-se obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas de Ensino Fundamental e Médio, em 2008 foram acrescentados também os estudos da cultura e da história indígena, com a Lei 11.645/08 que altera a Lei de Diretrizes e Bases Nº 9.394, que anteriormente foi modificada pela já citada Lei Nº 10.639/03. A partir disso, fica então estabelecido que esses conteúdos devem ser trabalhados em todo o currículo escolar, em especial nas aulas de educação artística, história e literatura, conforme decreto:

O Presidente da República. Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º A Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B: “Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. § 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional,

resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras 182º da Independência e 115º da República. Luiz Inácio Lula Da Silva. LEI Nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. (BRASIL, 2013, p. 75).

Data de muito tempo, sucessivas ações e batalhas para que dentro de nossa sociedade a cultura afro-brasileira e indígena sejam reconhecidas e valorizadas por suas raízes genuínas neste processo de instrumentalização pelos direitos legais, sobretudo no que diz respeito à educação. Dessa forma, a implementação dessa lei, foi com certeza uma grande conquista, e antecedeu um decreto de 2004, que passou a estabelecer as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, no Parecer CNE/CP 3/2004, que direcionam como as questões devem ser trabalhadas na educação.

Direcionando ao nosso objeto de estudo, que são as literaturas africanas de língua portuguesa, contempladas nessas legislações, vamos entender que tratamos das literaturas nacionais dos países africanos de língua oficial portuguesa, que são Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, ou seja, países que eram colônias de Portugal e que adquiriram sua independência já na segunda metade do século XX, dessa forma, essas literaturas são recentes e, consequentemente, consideradas como contemporâneas.

Um ponto que consideramos importante, é que precisamos começar a tratar dessas literaturas como independentes, por meio de seus países de origem e não apenas, de maneira geral, enquanto africanas de língua portuguesa, fator que corrobora para as questões de identidade e cultura pertencentes a cada povo e localidade. Dessa forma, direcionar os estudos para a literatura angolana, a literatura moçambicana, a literatura cabo-verdiana e assim com as demais, as alçariam a este posto com mais facilidade.

Outro ponto que também é importante nesse processo, se refere ao fato das escritas das literaturas africanas possuírem um elo com a tradição oral e consequentemente com uma linha de flexibilização entre o antigo e o atual, por meio dessas escritas e narrativas que se constituem em um texto mesclado. Esses fatores são fortemente marcados e influenciam até hoje a literatura desse continente que privilegia a oralidade e o som, como uma de suas marcas.

A título de apresentação, sem aprofundar especificamente nesse ou naquele autor, julgamos importante trazer alguns autores e obras que configuram esse cenário. Faremos essa explanação por países, identificando o autor e seus principais textos, uma vez que consideramos essa ação não somente como expositiva, mas necessária, uma vez que mesmo diante da legislação em vigor desde 2003, ainda há muito desconhecimento da literatura africana em língua portuguesa no Brasil.

Talvez esteja em Angola uma das maiores produções literárias de língua portuguesa, com as obras de Alda Lara, Agostinho Neto, Boa Ventura Cardoso, José Eduardo Agualusa, Ondjaki, Pepetela, Uanhenga Xitu. Dentre esses e outros grandes nomes, optamos por apresentar José Luandino Vieira, que teve uma participação ativa nos movimentos de libertação do país, sendo inclusive acusado de fortes ligações políticas com o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), sendo em 1961 preso, condenado e ficando longe de Angola, voltando apenas em 1975 e tornando-se, entre outras funções, membro fundador da União dos Escritores Angolanos.

Na linha de Guimarães Rosa, denomina alguns tipos de suas narrativas como histórias, usando muito da linguagem do colonizado com uma mistura de vocábulos crioulistados, aquibundados, etc, para delinear um pouco da característica de sua escrita. Entre suas principais obras estão *O livro dos rios* (2006), primeiro volume da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* (2006), e uma série de publicações de contos, como *A cidade e a infância* e (1957) *Velhas histórias* (1974). Sua vasta produção traz uma infinidade de interpretações e possibilidades de aproximação com a literatura brasileira, pontos importantes para os estudos da literatura de Angola.

Em Moçambique temos autores já conhecidos do público, como Paulina Chiziane, José Craveirinha e claro, Mia Couto, o mais aclamado escritor de literatura africana de língua portuguesa. Não há como não citar Mia Couto, ao abordar essas literaturas. Contudo, gostaríamos de voltar a atenção para dois poetas moçambicanos, no intuito de também deixar viva a produção de poesia deste país.

Dentre tantos outros nomes que contribuem nesse cenário, temos Rui de Noronha e Rui Knopfli, o primeiro é considerado o precursor da poesia moderna moçambicana, publicando alguns de seus poemas em revistas de circulação da década de 30 e que, devido a uma decepção amorosa, veio a falecer com apenas 34 anos de idade. Suas poesias foram publicadas numa edição póstuma, intitulada *Sonetos* (1943) pelo seu professor, o que causou bastante controvérsia entre estudiosos que encontraram significativas diferenças entre suas poesias publicadas nos jornais, em relação à publicação, inclusive com alterações em versos.

Já Rui Knopfli tem uma considerável obra poética, dentre elas, *O país dos outros* (1959), *Memória consentida* (1982) e *O corpo de Atena* (1984), com uma vertente associada às correntes europeias, o que por vezes, a faz ser menos incluída nos estudos literários moçambicanos. Outro fator que implica diretamente esse quadro, é o fato do autor, em plena guerra para libertação de Moçambique, preferir se eximir desse espaço, sendo considerado um sujeito poético dividido entre a África e Portugal. Ambos são ricas fontes de estudo, com um eu lírico bem singular, dentro da literatura moçambicana.

Orlanda Amarílis foi considerada uma grande contista da ficção de Cabo Verde, sua literatura traz características na área de literatura feminina, apresentando traços da mulher cabo-verdiana, como também um panorama da diáspora dos emigrados cabo-verdianos. Os traços da tradição oral e uma linguagem com mistura de português e crioulo, trazem um cuidado estilístico específico para sua obra, o que a faz circular entre outros grandes nomes da literatura de Cabo Verde, como Corsino Forte, Ovídio Martins e Teixeira de Souza. Suas principais

publicações são *Escrita e Combate* (1976) e *Contos - O Campo da Palavra* (1985).

Na literatura de São Tomé e Príncipe podemos citar Albertino Bragança que traz em suas narrativas a preservação da memória coletiva, por meio do colonialismo, das questões pós-coloniais e outras transformações da sociedade, como a convivência entre a tradição e a modernidade. Entre seus principais trabalhos estão *Rosa do Riboque e Outros Contos* (1985) e *Aurélia do Vento* (2011). Em Guiné Bissau, podemos citar Odete Semedo, que entre poesias, contos e ensaios, ela própria apresenta o que veremos em seu livro *No fundo do canto* de 2007:

O livro mais triste que alguém haveria de ler na Guiné-Bissau. [...] o livro mais triste da Guiné-Bissau. [...] O espelho da dor de um povo e de tanto quantos se virem nele e através de a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento. (SEMEDO, 2007, p. 13-14.)

Entrar em contato com as especificidades e as multiplicidades presentes na sociedade e na cultura africana, por meio da leitura de textos literários em língua portuguesa, é um dos grandes benefícios adquiridos ao conhecer as obras desses e outros grandes autores, o que viabiliza para a visão do estudante um caminho onde seja possível ampliar todos os recursos de ordem simbólica e real, com efeitos na comunicação e na linguagem, pontos que consideramos importantes para o encontro do leitor com o texto literário em toda sua plenitude.

A relação da escola com as literaturas africanas de língua portuguesa

Apresentada a importância da literatura para o desenvolvimento do cidadão, como parte fundamental de um direito seu, apresentados também os autores e obras de expressão africana, chegamos à escola, que é a via de acesso mais eficaz para o encontro do leitor com as literaturas

africanas de língua portuguesa. E para que esse encontro seja possível, precisamos elencar alguns fatores de ordem prática que visam auxiliar esse processo.

Primeiro e mais importante, é dever do Estado lançar investimentos consideráveis de recursos na infraestrutura das escolas, não somente na acomodação dos alunos, mas também em itens pedagógicos como laboratórios, salas de tecnologias, computadores, internet com conexão de qualidade, dentre outros benefícios dessa ordem.

Quanto aos professores e demais profissionais da educação, é também uma prerrogativa do governo promover políticas eficazes de apoio, que tragam melhorias efetivas quanto à remuneração e formação destes profissionais que incluem também, técnicos, bibliotecários e todos os outros que fazem parte desse cenário, sem recorrer a falácia leviana de que “professor deve trabalhar por amor e não por dinheiro”, respeitando dessa forma o professor e a sua identidade profissional.

Outro ponto importantíssimo nesse processo é a Lei de Diretrizes e Bases, uma vez que estabelece as principais regras que devem ser seguidas pelo sistema educacional do país, sendo aplicada tanto para a rede pública de ensino como para a rede privada, e que norteia possíveis maneiras de se estabelecer políticas públicas que venham ao encontro das necessidades educacionais. As políticas de educação são garantidas pela Constituição Federal (1988) e por outras leis, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/96). O direito dos cidadãos de ter acesso à educação é garantido pela Constituição Federal no Artigo 205:

Art. 205. A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho. (BRASIL, 1988).

Sabemos e citamos aqui algumas políticas públicas de educação no Brasil, como a Educação para Jovens e Adultos (EJA), o Programa

Universidade Para Todos (PROUNI) que foi criado com o intuito de disponibilizar bolsas de estudo em instituições privadas de ensino superior aos estudantes de baixa renda, dentre outros. Podemos aqui também, elencar algumas ações afirmativas em âmbito federal, dentre elas a Lei 10.639/03 e a Lei 11.645/08, citadas nesse artigo, assim como podemos citar a Lei de Cotas no Ensino Superior, a Portaria Normativa Nº 18, de 11 de Outubro de 2012, o DECRETO Nº 7.824, DE 11 DE OUTUBRO DE 2012 e o Estatuto da Igualdade Racial.

É fundamental que essas, assim como outras ações afirmativas e políticas públicas continuem e se fortaleçam cada vez mais, a fim de garantir o acesso à educação para todos os cidadãos, e que também outras ações sejam criadas com esse mesmo intuito e sempre com a participação da sociedade.

Dessa forma, a partir dessas ações é preciso que a escola estabeleça de forma sistêmica e continuada ações de incentivo à leitura, no nosso caso específico, à literatura africana de língua portuguesa, visando a formação do aluno como leitor. Para isso, chegamos a outro elemento fulcral, a biblioteca que deve existir e funcionar com livre acesso aos estudantes, e com um acervo variado e disponível para socialização de modo que as leituras e trocas sejam compartilhadas.

É preciso que se reconheça o verdadeiro valor da biblioteca dentro da escola, que não deve ser vista, como em muitos casos, apenas como uma sala escura, como depósito de livros com acesso restrito. A UNESCO trata do quão importante é o papel da biblioteca escolar em seu manifesto elaborado com a IFLA - Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias que apresenta como missão:

A biblioteca escolar promove serviços de apoio à aprendizagem e livros aos membros da comunidade escolar, oferecendo-lhes a possibilidade de se tornarem pensadores críticos e efetivos usuários da informação, em todos os formatos e meios. (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATION - IFLA, 1999, p. 1)

Além disso, a escola junto a outras instituições formadoras, como a universidade, deve promover também de forma sistêmica e continuada, feiras literárias, saraus e qualquer outro tipo de evento literário, que apresente, dentre outros, textos de expressão africana, buscando cada vez mais a inserção do aluno e da comunidade dentro desse ambiente de leitura/literatura, de modo que se torne cotidiano e acessível. Com apoio do governo, essas ações devem ser compartilhadas para além dos muros da escola, envolvendo não apenas a comunidade escolar, mas a mídia e toda a sociedade, unindo forças para promover o incentivo à leitura.

É necessário que essas ações se cumpram no dia a dia da escola, e não fiquem presas apenas à semana da Consciência Negra e/ou outros eventos específicos, ou ainda, que aconteçam apenas na esfera das ações afirmativas focalizadas em minorar a desigualdade política, social e econômica entre grupos de uma sociedade. A literatura precisa ser parte intrínseca na realização dessas duas esferas fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária, e que possa servir como um dispositivo de auxílio dentro desse processo.

É preciso que se compreenda que a literatura não deve perder jamais seu protagonismo dentro da escola, uma vez que hoje ela não tem mais um lugar definido dentro da grade escolar, pois é ela que vai alcançar o sujeito dessa sociedade contemporânea cheia de conflitos que chega à escola em busca de que sua voz seja ouvida. É a literatura que muitas vezes será capaz de desenhar um cenário possível lhe mostrando figuras e variadas formas de expressão e compreensão da humanidade.

O que é importante que se compreenda em toda comunidade escolar e fique claro de forma sistematizada, é que mesmo que a literatura não seja mais tratada como um componente curricular soberano, uma vez que centralizado ao ensino de língua portuguesa, ela precisa sim manter-se relevante para os estudos de todas as áreas do conhecimento, mas jamais perder seu valor enquanto um direito universal.

Retomando a Lei 10.639/03, que decreta que as escolas implementem o estudo da história e da cultura Afro-Brasileira e Africana dentro de

seu currículo, percebe-se ainda algumas dificuldades para ela realmente se adequar de forma mais concreta. Se pensarmos na universidade, já temos um relativo avanço a esses estudos, desde a implementação da lei, inclusive com a criação de cadeiras próprias para o estudo das literaturas de expressão africana.

Contudo a escola ainda está aquém do que se espera, depois de quase 20 anos decorridos da lei. E o ponto chave nesse processo é o trabalho com o ensino de literatura, ao qual insistimos que deve ocorrer de forma sistêmica e continuada. Para isso é preciso apresentar os autores e textos de expressão africana, que ainda são desconhecidos por muitos professores e alunos, devido a uma pouca divulgação de suas obras, que geralmente figuram em poucas editoras e com maior incidência no eixo Rio-São Paulo.

Um dos atores para que esse cenário mude é também o trabalho da universidade na formação do professor que vai para a educação básica. Se pensarmos no funcionamento da literatura no ensino superior, muitas vezes ocorre um tipo de exagerada teorização desta, o que já vem ocorrendo há um tempo, e assim os estudos literários vivem em um espaço de silêncio. Se faz necessário discutir questões referentes ao distanciamento do crítico de seu objeto: o literário, criando uma problematização da relação entre literatura e sociedade ao apontar para a necessária aproximação do texto, estética e valores culturais.

É preciso discutir estas questões e, creio que se faz necessário olhar com mais cuidado para o aspecto literário, deixando de viajar por um possível esvaziamento teórico que tem aparecido muito nos últimos anos. É preciso reler os clássicos, incluindo os teóricos, e não apenas citá-los. É preciso conhecer os textos africanos, deixando de lado essa visão de que eles devem ser lidos e estudados, apenas por estarmos ligados ao continente africano.

De fato, essa ligação existe, porém, uma série de fatores, os quais podemos citar principalmente a política e a economia, rebaixaram a sua importância, e urge uma necessidade enorme de retomar esses laços, como peça fundamental em um processo de conhecimento entre África

e Brasil, que também busca suas raízes, e a literatura é um excelente caminho para esse encontro.

Contudo, ela não pode mais ser considerada, como ainda é por muitos, como marginal. Pelo contrário, as literaturas africanas de língua portuguesa precisam ter seu espaço definindo dentro da universidade, como já ocorre em várias delas, pois é a partir desse espaço, onde elas possam ser vistas e compreendidas também por seu valor literário, dentro de cada país de origem, conforme já mencionamos, que ela chegará e se expandirá dentro da escola, num entendimento de que existe literatura africana para além de Mia Couto, Ondjaki, Pepetela e Paulina Chiziane.

Dessa forma, quando saímos da universidade para a escola, enquanto pesquisadores, e encontramos um quadro “brando” no que tange essas literaturas, nos causa preocupação, uma vez que, o distanciamento e a impossibilidade de discussões mais específicas face ao texto literário dificulta uma possível apreensão de valores culturais e descumprimento dos objetivos, que a lei nos propicia, que é valorizar a diversidade étnica e combater a discriminação racial, gerando debates e reflexões, tendo a literatura como um dos instrumentos para esse fim.

Outro ponto preocupante e que está relacionado ao meio como a literatura africana de língua portuguesa será difundida na escola, é a partir dos próprios documentos oficiais que regem a área educacional. Investigando informações específicas sobre o ensino de literaturas africanas nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN, percebemos que este documento constitui um conjunto de recomendações didático/teóricas para a abordagem do ensino de língua e literatura no ensino fundamental em todo o país, fato importante dentro da investigação proposta e que justifica a escolha do documento.

No *volume I* – Introdução, o documento justifica e fundamenta as opções feitas para sua elaboração, indicando a necessidade de focalização das diferentes áreas em temas transversais. No *volume II* – Língua Portuguesa, o foco recai sobre a especificidade do texto literário a partir da sugestão de que a variedade literária é importante para a compreensão

da cultura, e seu ensino deve ser incorporado às práticas cotidianas em sala de aula. O documento, em linhas gerais, propõe práticas de leitura que valorizem sua especificidade, como no trecho abaixo:

O trabalho com leitura tem como finalidade, a formação de leitores competentes e consequentemente a formação de escritores, pois a possibilidade de produzir textos eficazes, tem sua origem na prática de leitura, espaço de construção da intertextualidade e fontes de referências modalizadoras. A leitura, por um lado, nos fornece a matéria prima para a escrita: o que escrever. Por outro, contribui para a constituição de modelos: como escrever. (BRASIL, 1998, p. 53).

No *volume X – Pluralidade, Cultura e Orientação Sexual*, ao apresentar os Temas Transversais, os PCN indicam a necessidade de abordar temas relacionados à cultura africana. Ocorre que o foco é a discussão de questões relacionadas à formação e a relação da África na História do Brasil, dando enfoque à influência africana nos movimentos abolicionistas, bem como a contribuição histórica da África na formação do Brasil. A literatura africana não é comentada diretamente, mas apresentada como fator importante na discussão da tradição oral e na influência, na escrita via compilação de mitos, lendas, “causos” presentes na literatura de cordel e na produção oral.

Nos três volumes dos PCN analisados, não encontramos referências diretas ou a indicação da necessidade de estudos pormenorizados da literatura africana em língua portuguesa, fato reconhecido como preocupante em nosso estudo, uma vez que indica um distanciamento dos PCN de questões específicas relacionadas ao ensino de literaturas africanas em língua portuguesa no Brasil.

Outro documento analisado, foi a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Na seção IV destinada ao ensino médio, Art. 36, item I, p. 33 encontramos:

Destacará a educação tecnológica básica, a compreensão do significado da ciência, das letras e das artes; o processo histórico de transformação da sociedade e da cultura: a língua portuguesa como instrumento de comunicação, acesso ao conhecimento e exercícios da cidadania. (BRASIL, 1996, p.33).

Uma das questões que nos parece preocupante é o fato de a literatura não ser tratada de forma singular, mas em um campo de maior abrangência, aparentemente ligado ao campo “das letras e das artes”, vinculadas ao ensino da “Língua Portuguesa”. O ensino de literatura fica demarcado dentro da LDB como campo pertencente ao ensino de Língua Portuguesa e a ausência de referências diretas, não só à especificidade do texto literário, mas à apresentação deste conteúdo como refratário da língua e da cultura, nos parece algo problemático. Embora seja positivo a indicação de aspectos “culturais” presentes na Língua, a ausência de discussões e indicações específicas ao escopo literário e, no caso, de referências teóricas ligadas à Teoria da Literatura nos indica uma flexibilização dos valores sociais em direção a aspectos socioeconômicos e políticos do uso da Língua Portuguesa.

Outro exemplo que usamos para exemplificar esse distanciamento, refere-se ao Referencial Curricular da Educação Básica da Secretaria do Estado da Educação do Mato Grosso do Sul, em vigor até dezembro de 2018 e em processo de reformulação, conforme informação da Secretaria Estadual de Educação.

O capítulo destinado à Língua Portuguesa no documento, segue a divisão por áreas de conhecimento. A primeira divisão do 1º ao 3º ano subdivide-se em tópicos de linguagem, dando ênfase a conteúdos como Fonologia e Textualidade. Na página 32, no item correspondente ao primeiro bimestre do primeiro ano (e seguirá quase idêntico nos outros bimestres e anos), temos como conteúdos indicados: *Linguagem*: História da Língua Portuguesa - Língua e Linguagem - Níveis de Linguagem – Linguagem culta e coloquial – Variações Linguísticas – Dificuldades da Língua em uso. *Fonologia*: Orientações Ortográficas. *Textualidade*: Leitura, escrita, análise, interpretação e produção de texto. Gêneros Tex-

tuais. Tipos de textos e respectivos princípios organizacionais: narração, descrição e dissertação.

No capítulo destinado ao ensino de literatura, encontramos a mesma organização prescritiva observada no capítulo destinado ao ensino de língua portuguesa. Indicam-se conteúdos seguindo o esquema: apresentação de escolas de época como, por exemplo, Pré-Modernismo e Modernismo, e, posteriormente, a indicação de comentários sobre os principais autores e obras. Na página 43 no item “segundo ano do terceiro bimestre”, apresentam-se os seguintes temas: Realismo em Portugal: Contexto histórico-social - Contexto literário – Características – Principais autores e obras.

Neste documento, também como no PCN e na LDB, encontramos uma indicação da focalização de textos literários ligados à diversidade da literatura em língua portuguesa produzida na África. Ocorre, no entanto, que nas referências bibliográficas destinadas à orientação didático/metodológica dos professores, não encontramos nenhuma referência à utilização de textos destinados à formação continuada dos professores pensada especificamente ao ensino de literatura e, muito menos, ao ensino de Literaturas em Língua Portuguesa, sobretudo, a de recorte africano.

Outro fator a ser considerado é como ensinar literatura na escola, dentro da grade curricular estabelecida. Em fevereiro de 2017 através de medida provisória sancionada, foi lançada a Reforma do Ensino Médio ou Novo Ensino Médio com mudanças significativas nesse processo. Concomitantemente a BNCC também estava em preparação de novos parâmetros e agora ela será orientada por competências do Ensino Médio, assim como já eram a BNCC do Ensino Infantil e Fundamental. Dessa forma, em 2017, com a alteração da LDB por meio da Lei nº 13.415/2017 a legislação brasileira começou a utilizar duas nomenclaturas para se referir às finalidades da educação:

Art. 35-A. A Base Nacional Comum Curricular definirá direitos e objetivos de aprendizagem do ensino médio, conforme diretrizes do Conselho Nacional de Educação, nas seguintes áreas do conhecimento [...]

Art. 36. § 1º A organização das áreas de que trata o caput e das respectivas competências e habilidades será feita de acordo com critérios estabelecidos em cada sistema de ensino (BRASIL, 2017, p.12)

Apresentam-se, dessa forma, maneiras diferentes, mutáveis para se estabelecer algo comum, ou seja, designar o que os estudantes deverão aprender na Educação Básica, tanto com relação a esses saberes, quanto também com relação à sua capacidade de mobilizar o que foi assimilado e como isso será aplicado. Vamos então compreender como fica a literatura dentro dessa nova reforma.

A literatura está inserida na área de *Linguagens e suas tecnologias* que contempla Arte, Educação Física, Língua Inglesa e Língua Portuguesa, dessa forma, ela não é mais considerada como específica, mas sim como um componente da Língua Portuguesa. Essa agora vem articulada aos campos de atuação social que são: campo de vida pessoal, campo artístico literário, campo de práticas de estudo e pesquisa, campo jornalístico-midiático e campo de atuação na vida pública.

Dentro dessa área de linguagens e suas tecnologias, na competência específica 2 que trata de compreender os processos identitários, conflitos e relações de poder que permeiam as práticas sociais de linguagem respeitando as diversidades e a pluralidade de ideias e posições, e atuar socialmente com base em princípios e valores na democracia, temos a seguinte constatação:

Para desenvolver essa competência, os estudantes de Ensino Médio precisam analisar e compreender as circunstâncias sociais, históricas e ideológicas em que se dão diversas práticas e discursos. Isso significa interpretar de modo contextualizado tanto produções artísticas (uma pintura como *Guernica*, um romance como *Macunaíma*, uma obra literária como *Terra sonâmbula*, uma peça musical para coro e orquestra como *Choros nº 10* ou uma canção como *O bêbado e a equilibrista*, um espetáculo de dança como *Gira* em suas relações com a música do Metá Metá etc.) quanto textos de outros campos (o

remix político *George Bush/Imagine*, determinado projeto de lei, uma notícia acompanhada de artigos de opinião em algum veículo jornalístico, entre muitos outros exemplos). (BRASIL, 2018, p. 492, grifo nosso)

Entendemos a partir dessa citação, que a literatura é apresentada como uma produção artística e acreditamos que assim deve ser, pois ela deve conquistar um espaço de reflexão dentro do campo da educação, da mesma maneira, através da arte contemporânea, ela deve ter papel de destaque, uma vez que possui aspectos de formação artístico, crítico e social. Porém ela perde, infelizmente, sua autonomia enquanto componente curricular, ficando elencada junto às outras produções artísticas como uma música ou uma pintura, por exemplo. E isso é preocupante na medida que sabemos o quanto a literatura encontra obstáculos e desafios para se manter viva e pulsante na escola.

A ausência de recomendações didático/metodológicas corrobora a ideia de uma gradativa dificuldade de obras teóricas ligadas, especificamente, à Teoria Literária no campo do ensino de Literaturas, o que indica uma precarização da abordagem específica do professor de Língua Portuguesa não só ao texto literário brasileiro, mas, sobretudo, ao texto de autoria africana em Língua Portuguesa.

Esta singularidade é apresentada apenas nos PCN, mas parece figurar como apêndice das inúmeras variedades textuais indicadas como objeto de ensino de linguagens no documento, o que contribui, em nosso entendimento, como um apagamento da importância específica do texto literário, sobretudo os de recorte africano, enquanto forma de expressão de valores culturais.

Conclusão

Diante dessas questões, quando pensamos estes textos à luz da chamada lei da diversidade cultural, encontramos um distanciamento considerável não só face à literatura afro-brasileira como também, principalmente, à discussão da cultura africana e seus desdobramentos na

cultura brasileira. Lembramos que nosso objetivo é discutir o ensino de literaturas africanas em língua portuguesa em ambiente escolar, e nossa conclusão após a leitura desses documentos, é de que essa diversidade é ausente do conteúdo dos mesmos.

E a escola tem tudo a ver com isso?! Sim, pois ela enquanto promotora do contato do estudante com os autores africanos de expressão portuguesa, será responsável em estabelecer os diálogos possíveis entre a literatura brasileira e outras literaturas, outras culturas, evidenciando as similaridades e diferenças que ali coexistem. É por meios destes textos ficcionais, que a escola será capaz de mostrar ao aluno as representações de identidade e realidade de um povo colonizado, a dureza e o desencontro de um eu lírico perante suas raízes dentro de sua poesia, a magia e o encantamento nas narrativas que levam o leitor a outros mundos imaginários, ou aqueles concretos de realidade.

Estudar literatura africana de língua portuguesa, independe de uma legislação, ou pelo menos deveria. O ensino da literatura, de qualquer nacionalidade, é democratizante, como um instrumento de conhecimento e de autoconhecimento, a ficção liberta o leitor do seu contexto estreito, desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é um motor de transformação histórica. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.28). Dessa forma, pensando na literatura, de um modo geral, devemos entendê-la sempre como arte, como expressão de um povo, como tudo que desperta a emoção e a imaginação do leitor. Literatura como representação do real, o que a difere de outras manifestações artísticas, pelo uso da linguagem em sua melhor forma.

E a Literatura Africana, assim como qualquer outra produzida em qualquer continente apresenta tudo isso. Ela traz toda a expressividade de seu povo, através de marcas deixadas em seus textos. Marcas de ritos e passagens deixados por seus ancestrais, apresentadas na *Terra Sonâmbula* (1992) de Mia Couto. Marcas de sua maior luta por liberdade, descritas no conto *Zito Makoa, da 4ª classe* (1957), de Luandino Vieira. Marcas de uma identidade forjada no “xão” das poesias de Ondjaki e nos mais diversificados léxicos que permeiam os poemas de vários outros autoresE

a universidade, no intuito de assim chegar à escola, precisa fazer o papel de olhar com mais cuidado para o literário. É preciso reler os clássicos respeitando seu lugar dentro da história da literatura, mas também se faz necessário a inclusão dos textos que não mais devem ser considerados marginais, como os africanos, que mesmo a passos lentos vem ocupando um lugar que lhe é seu por direito.

Referências

BRUGIONI, Elena. *Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio*. Brasília, DF: MEC, 2000. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>>. Acesso em: set. 2019

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura. In: FESTER, A. C. Ribeiro e outros. *Direitos humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

IFLA, International Federation of library association . United Nations Educational, scientific and cultural organization (UNESCO). *Directrizes da ifla/unesco para biblioteca escolar*. 2002. Disponível em: <<http://www.ifla.org/files/assets/school-libraries-resource-centers/publications/school-library-guidelines/school-library-guidelines-pt.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2015.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1999.

MOSCOVICI, Sergi. *A representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.186.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

ROCCO, Gaetana Maria Jovino Di. *Educação de Jovens e Adultos*. São Paulo: Loyola, 1979.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. Revisitando a cooperação Brasil/África face aos desafios dos novos tempos. In: *Estudos de Sociologia* (Recife), v. 15, p. 107-120, 2010

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *O livro dos rios*. Luanda: Nzila, 2006.

ZILBERMAN, Regina (org.). *A Produção Cultural para a Criança*. Novas Perspectivas 3. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em Crise na Escola: as Alternativas do Professor*. Novas Perspectivas 1. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

A PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: UMA LEITURA DA CONSTRUÇÃO DO OUTRO

Camila Cantanhede Vieira¹
(PGLetras-UFMA)

Márcia Manir Miguel Feitosa²
(PGLetras-UFMA/CNPq)

Introdução

As artes, em geral, assim como as literaturas produzidas em contextos que, recentemente, saíram da situação de colônia e passaram a usufruir do status de independentes, ganharam um público de leitores bastante interessados em observar como o pós-colonialismo passa a constituir não só um tema recorrente, como também, em alguns países, um estilo adotado por muitos artistas e escritores.

1 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLETRAS/UFMA). Licenciada em Letras com habilitações em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (2013). Pesquisa na linha de literaturas produzidas em língua portuguesa, com foco em literatura africana, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, espaço e lugar.

2 Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Bolsista de Produtividade do CNPq - nível 1D. Pós-Doutora com bolsa CAPES, pelo Programa Ciência sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Letras e em Cultura e Sociedade da UFMA. Autora do livro *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão* (2018). Organizadora, juntamente com a Profa. Silvana Maria Pantoja dos Santos, do livro *A cidade nas literaturas de língua portuguesa: imagética, plural, transfigurada* (2021).

Viabilizando uma nova forma de se olhar para como a história é tecida no cotidiano, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie critica a forma como a história de seu país foi forjada por imagens produzidas por narrativas de guerra, de fome e de miséria, veiculadas por diversos materiais produzidos pelas mais diversas áreas do conhecimento, bem como a produção cultural.

Em *O perigo de uma história única* (2009), critica fortemente a forma como o conhecimento que se tem da África foi manipulado pelo interesse em se manter um sentimento de comiseração por todos os descendentes deste continente. Vender, assim, a imagem de um povo que precisava de ajuda era a desculpa para prolongar a relação de dependência.

Embora a Nigéria tenha sido colonizada por ingleses e não por portugueses, como outros países africanos, nos interessa estudar estas literaturas, pois a pós-colonialidade não pode ser vista como um evento apenas local, sem prolongamentos e sem relação nenhuma com as novas conjunturas mundiais que despontaram após a Segunda Guerra Mundial. Grandes blocos econômicos e políticos incentivaram e financiaram os movimentos revolucionários de independência, bem como a edificação de uma estrutura que serviria de modelo para a reorganização dos países recém-emancipados.

Enxergar a história apenas da perspectiva das elites mundiais, ainda que sob novas configurações, é um tema que a escritora estende para sua criação literária. Edward Said, crítico e escritor literário, chama a atenção para os blocos que se formaram a partir da Guerra Fria que põe em destaque duas grandes potências mundiais e como elas manipulam os eventos para repercutirem a seu favor. É o caso, por exemplo, da imagem do Oriente Médio, conseqüentemente, dos muçumanos, produzida pela grande mídia mundial. Ganha destaque Chinua Achebe, também nigeriano que, assim como Said, se empenhou em desvelar a perversidade do colonialismo e seus efeitos danosos.

Assim, conceber-se de forma compatível com sua história, cultura e ancestralidade é estar centrada ou centrado. Já o deslocamento ocorre quando alguém apreende a realidade pelo centro de outro grupo. Tendo o povo africano sido deslocado, é importante que qualquer avaliação

de suas condições seja feita com base em uma localização centrada em África e suas diásporas.

A intenção é a de investigar como, na literatura africana de língua inglesa, o sujeito nigeriano se relaciona com seu “espaço geográfico vivido”, sob a perspectiva da experiência, dada a possibilidade de se verificar os meandros da condição pós-colonial dessas literaturas e suas implicações territoriais e subjetivas na obra literária. Para tanto, serão mobilizadas como aporte teórico para a análise a que nos propomos categorias da Geografia Humanista Cultural, cujas reflexões encontram-se na obra *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013), do geógrafo Yi-Fu Tuan, e as reflexões de autores que se voltam ao estudo e crítica da condição pós-colonial, como Chinua Achebe e Edward Said.

Experiência, alteridade e identidade em “Uma experiência privada”

No seu pescoço é o primeiro livro de contos da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, escrito em 2009 e traduzido para o português em 2017. A escritora dá continuidade a uma corrente de expressões artísticas e intelectuais que visava à desconstrução de estereótipos redutores criados e repercutidos pelas elites mundiais, que atravessaram as fronteiras de tempo e espaço, se cristalizando como conhecimento legítimo. Essa temática sugere uma análise das relações entre o homem e a sociedade a partir do ponto de vista de quem teve a experiência direta dos efeitos causados por séculos de dependência, para um presente fraturado e um futuro incerto.

A renovação epistemológica da Geografia, de caráter humanista, e sua noção de “lugar” possibilita a compreensão do espaço a partir do texto literário, se voltando para a experiência intuitiva do mundo representado na obra ficcional. Isso porque a linguagem literária, dado o seu caráter polissêmico, expressa a realidade humana ao desvelar como o homem se relaciona com o mundo e com os outros, ao mesmo tempo em que revela a condição humana e sua existência por meio de uma linguagem poética, metafórica e simbólica, que “psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à

margem da voz oficial: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura” (MATA, 2006, p. 34).

Na apresentação de seu livro de ensaios *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico* (2012), Chinua Achebe adianta que não se trata de um trabalho acadêmico ou que se pretende como tal. E explica: a oportunidade de se tornar um acadêmico de verdade findou quarenta anos antes, quando foi recusada sua matrícula em uma universidade de Cambridge. Assim, estudou e graduou-se ali mesmo em sua terra natal, tornando-se um escritor, apresentando, então, nesta obra, as impressões de uma criança que viveu sua infância na Nigéria quando ainda era colônia britânica.

O que vem na sequência é o ponto de vista dos acontecimentos, não de um primeiro plano, ou segundo, mas do meio-termo (ACHEBE, 2012). Na perspectiva do povo *igbo*, a posição do meio é considerada afortunada, um lugar desejável. A resposta para essa inter-relação está, para Achebe, no fato de que esta posição evita o “[...] Fanatismo, a ameaça do Caminho Único, da Verdade Única, da Única Vida” (ACHEBE, 2012, p. 15).

A conhecida Conferência sobre *Os perigos de uma história única* (2009), na qual Chimamanda Adichie relata que, na época, estava convencida de que os livros tinham que ser estrangeiros e sobre coisas com as quais ela não se identificava, ilustra como as pessoas se impressionam com as histórias e são vulneráveis a elas, fazendo com que, muitas vezes, essas histórias se cristalizem na memória e na história como as únicas verdades possíveis.

Somente após ter tido contato com a literatura africana, por meio de autores como Chinua Achebe, Adichie muda sua perspectiva em relação à literatura. A literatura africana permitiu-lhe reconhecer como caminho possível na formulação das histórias de seus livros o seu contexto, suas tradições e a memória de seu povo. O meio-termo, para Achebe, equivale, para Chimamanda, a salvar-se do perigo de uma história única.

No conto “Uma experiência privada” (2017), por exemplo, duas mulheres se cruzam ao fugirem de um atentado, revelando as diferenças que compõem toda uma sociedade, em especial, a nigeriana. Por meio

desse encontro, a diferença entre as duas mulheres é reconhecida a partir da convivência naquele espaço durante aquele tempo.

Adichie leva o leitor a experienciar as diferenças dessas duas mulheres africanas. São elas: Chika e uma mulher não identificada. Na fuga, elas entram em uma pequena loja pela janela: “Chika sentiu o cheiro de suor e medo e correu também, atravessando ruas largas até chegar àquela estreita, que temeu – sentiu – ser perigosa, até ver a mulher” (ADICHIE, 2017, p. 52). Chika, a mais jovem, está tremendo e quer agradecer à mulher por conduzi-la até este esconderijo:

Chika entra primeiro pela janela da loja e segura a veneziana aberta enquanto a mulher vem atrás. A loja parece estar abandonada desde muito tempo antes do começo da onda de violência [...] é um lugar pequeno, menor do que o closet que Chika tem em casa (ADICHIE, 2017, p. 50).

Era a primeira vez que Chika vivenciava um momento atribulado e inquietante, típico de um espaço caótico de guerra. O mais próximo disso foi quando compareceu a um “comício pró-democracia na universidade com sua irmã Nnedi” (ADICHIE, 2017, p. 50). O fato de a loja parecer “estar abandonada desde muito tempo atrás” indica que aquele já não era um local habitado, dada as circunstâncias de violência. Compreender a loja como um lugar seguro é possível à mulher não nomeada por aquele cenário estar constantemente presente no seu cotidiano de vida.

Mesmo concordando com a mulher que aquele era um “lugar seguro”, Chika admite que “não tem motivos para concordar ou discordar, não entende nada de uma onda de violência como aquela” (ADICHIE, 2017, p. 51). Há um afastamento dessas duas mulheres, as quais, embora africanas, vivenciam diferentemente o espaço e têm perspectivas reformuladas de si mesmas e uma da outra, além de terem reconhecida a alteridade a partir da experiência compartilhada na loja em que se abrigaram para aguardarem decantar o conflito explodido momentos antes de se encontrarem.

Nesse cenário, a Geografia Humanista Cultural, como o campo do conhecimento que constantemente busca compreender o mundo e

as contradições das relações sociais, vale-se da perspectiva ambiental do sujeito para esse fim. Tuan (2012) afirma que dois seres humanos podem ter diferentes percepções de um mesmo espaço. Para o geógrafo, “são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície [terrestre]. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente” (TUAN, 2012, p. 21).

Chika e a mulher falam sobre como perderam coisas enquanto fugiam: “Eu larguei tudo [...] estava comprando laranjas e larguei as laranjas e a minha bolsa” (ADICHIE, 2017, p. 50). “A mulher suspira e Chika imagina que deve estar pensando no colar, provavelmente contas de plástico enfiadas num fio de linha” (ADICHIE, 2017, p. 50). Chika perdeu sua bolsa; a mulher perdeu um colar de contas de plástico. Os itens perdidos por elas sinalizam seu status socioeconômico relativo: Chika é abastada o suficiente para ter uma bolsa de grife, enquanto o bem precioso da mulher não identificada é uma joia de plástico barata. No entanto, ambas parecem lamentar a perda desses itens com igual emoção.

Para Tuan (2012, p. 102), os valores ambientais estão implícitos nas atividades econômicas das pessoas, em seu comportamento e estilo de vida. Além disso, em “Uma experiência privada”, ambas as mulheres têm concepções estabelecidas previamente uma da outra: “Mesmo se não tivesse ouvido o forte sotaque hausa da mulher, Chika saberia que ela era do norte por causa do rosto estreito e das maçãs do rosto estranhamente altas; e saberia que é muçulmana, por causa do lenço” (ADICHIE, 2017, p. 51).

Tuan observa que “os indivíduos são membros de grupos e todos aprenderam – embora em graus variados – a diferenciar entre ‘nós’ e ‘eles’, entre as pessoas reais e as pessoas menos reais, entre o lugar familiar e o território estranho” (TUAN, 2012, p. 53). O tempo compartilhado por elas na loja permite à Chika perceber principalmente as diferenças entre ela e essa mulher, e “se pergunta se a mulher a está observando também, se sabe, por sua pele clara e pelo rosário de dedo feito de prata que sua mãe insiste em obrigá-la a usar, que é igbo e cristã” (ADICHIE, 2017, p. 51):

Mais tarde, Chika descobrirá que, quando ela e a mulher estavam conversando, muçulmanos hausas estavam atacando cristãos igbos a machadadas e apedrejando-os. Mas naquele momento, ela diz: ‘Obrigada por me chamar. Tudo aconteceu tão rápido, todo mundo correu e de repente eu estava sozinha, sem saber o que fazer. Obrigada’ (ADICHIE, 2017, p. 51).

O narrador segue descrevendo que Chika estava no mercado comprando laranjas enquanto Nnedi, sua irmã, se afastou um pouco para comprar amendoim quando as pessoas, de repente, começaram a gritar em várias línguas que alguém havia sido morto. Foi assim que o tumulto começou. Chika correu para um beco e uma mulher a agarrou. Chika e a mulher ficam em silêncio na loja e ouvem as pessoas correndo do lado de fora:

As mãos de Chika ainda estão tremendo. Há apenas meia hora, ela estava no mercado com Nnedi. Estava comprando laranjas, e Nnedi tinha se afastado um pouco para comprar amendoim, e então começaram a gritar em inglês, em pidgin, em hausa, em igbo: ‘Cuidado! Eles estão vindo, ô! Já mataram um homem!’. Então as pessoas ao redor desataram a correr, a se empurrar, a derrubar carrinhos cheios de inhames, deixando para trás vegetais amassados pelos quais tinham acabado de pechinchar intensamente. Chika sentiu o cheiro de suor e medo e correu também, atravessando ruas largas até chegar aquela estreita, que temeu – **sentiu** – ser perigosa, até ver a mulher (ADICHIE, 2017, p. 52, grifo nosso).

Apreender o espaço por meio dos sentidos é um dos pressupostos principais da Geografia Humanista Cultural, a partir das experiências, dos sentimentos, da intuição, da intersubjetividade e da compreensão dos sujeitos a respeito do meio ambiente que habitam: a Geografia Humanista procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar (TUAN, 1982). Assim, o lugar é como o palco da existência, e é por meio dele que a paisagem é percebida. Na feira, espaço do cotidiano, a

descrição das muitas línguas sugere que, momentos antes do início do atentado, pessoas de várias origens coexistiam no mesmo espaço sem qualquer animosidade. Tuan registra em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012) que “os árabes, os indianos, os chineses e os balineses não sabiam que eram todos asiáticos, até que os europeus lhe disseram” (TUAN, 2012, p. 68). A divisão dos territórios, segundo uma régua eurocêntrica, desenhou quem seriam os “outros” ao passo que centralizou esta visão na cosmologia ocidental. Em “Uma experiência privada”, Adichie traz à tona a problemática da colonização em suas múltiplas facetas, além de retratar em minúcias íntimas as verdades tão próprias da natureza humana, nos colocando diante das consequências que o processo de colonização trouxe para a relação dos povos igbo e hausa com o espaço, uma vez que as etnias passaram a conviver, e os conflitos se acirraram.

Neste ponto do conto, e ciente apenas daquilo que os sentidos foram capazes de apreender, a violência do motim parece particularmente sem sentido e trágica. Além do mais, que não seja ignorado que o que fez com que Chika se abrigasse em um local seguro foi a sinalização da mulher desconhecida. Chika relata que temeu, que sentiu que aquela rua estreita fosse perigosa. E se encontraram na loja e ali permanecem em silêncio, “durante algum tempo, espiando pela janela que tinham acabado de usar para entrar” (ADICHIE, 2017, p. 52).

A sensação de que a rua estreita era perigosa, “a rua pela qual Chika correu cegamente, sem saber direito que direção Nnedi tomara, sem entender se o homem correndo ao seu lado era amigo ou inimigo, sem saber se devia parar e apanhar uma das crianças atônitas que tinham se separado da mãe na confusão” (ADICHIE, 2017, p. 52), adensa um elemento destacado por Tuan (2005), que são as “paisagens do medo”, que se contrapõem ao sentimento de topofilia, e que estão diretamente relacionadas a estados sociais do ser humano ou a questões cognitivas, podendo ser “reais ou psicológicas” (TUAN, 2005, p. 232).

Nesse conto, a experiência vivenciada pelas personagens transcende a realidade dos acontecimentos e, antes de desencadear outras perspecti-

vas, inclusive de ordem subjetiva, toca na cruel realidade dos fatos sociais, campo de conteúdo para a fruição literária de autores como Chimamanda.

Edward Said, em *Orientalismo* (2007, p. 436), sustenta que o pensamento e a experiência moderna é o que têm nos ensinado a ser sensíveis ao que está envolvido “na representação, no estudo do Outro, no pensamento racial, na aceitação irrefletida e acrítica da autoridade e das ideias autorizadas”. É por meio da experiência no mundo vivido que a realidade é apreendida e sentida pelas personagens, as quais têm suas identidades cristalizadas pelo olhar do Outro, que supõe e projeta suas verdades de via única, construindo, assim, as identidades desses sujeitos. Para Said:

Outro ponto em questão é que a construção da identidade [...] implica estabelecer opostos e ‘outros’, cuja realidade está sempre sujeita a uma contínua interpretação e reinterpretação de suas diferenças em relação a ‘nós’. Cada era e sociedade recria os seus ‘Outros’. Longe de ser estática, portanto, a identidade do eu ou do ‘outro’ é um processo histórico, social, intelectual e político muito elaborado que ocorre como uma luta que envolve indivíduos e instituições em todas as sociedades (SAID, 2007, p. 441).

Esse processo demonstra como “o poder, a erudição e a imaginação de uma tradição de duzentos anos de Europa e na América” (Ibid., p. 441) são capazes de criar polarizações de grupos que vivem em constantes e levianos conflitos. Isso considerando a origem das duas mulheres que convivem durante um período de tempo na loja: uma de origem igbo, de religião cristã, e a outra de origem hausa, logo, muçulmana.

Chinua Achebe, na esteira do pensamento que envolve a questão da identidade africana, ou das identidades africanas, afirma que

a identidade africana ainda está em processo de formação. Não há uma identidade final que seja africana. Mas, ao mesmo tempo, existe uma identidade nascente. E ela tem um certo contexto e um certo sentido. Porque, quando alguém me encontra, digamos, numa loja de Cambridge, ele indaga: Você

é da África? O que significa que a África representa alguma coisa para algumas pessoas. Cada um desses rótulos tem um sentido, um preço e uma responsabilidade (ACHEBE apud APPIAH, 1997, p. 241).

A identidade sobre a qual nos fala Achebe é um artefato formado por estilos de conduta, por hábitos de pensamento (APPIAH, 1997, p. 243). O autor é partidário de que toda identidade humana é construída e histórica. Para ele, “todo o mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões que a cortesia chama de ‘mito’, a religião chama de ‘heresia’, e a ciência, de ‘magia’. Histórias inventadas, biologias inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade” (APPIAH, 1997, p. 243).

O modo como a narrativa vai se desenrolando revela lampejos do futuro em um constante ir e vir de pensamentos, do ponto de vista de Chika, e são essas informações que vão compondo a identidade de cada uma das personagens, todas mulheres. Adiante, em “Uma experiência privada”, o narrador informa que Chika verá carros queimados e descobrirá que o motim começou quando um homem, cristão, passou com o carro sobre um livro do Alcorão que estava na estrada:

Mais tarde, ela vai ver as carcaças de carros queimados, com buracos com bordas dentadas no lugar das janelas e para-brisas [...] Vai descobrir que **tudo aconteceu no estacionamento, quando um homem passou de carro sobre um exemplar do Alcorão que estava no acostamento, um homem que, por acaso, era igbo e cristão.** [...] Chika vai imaginar a cabeça do homem, a pele macilenta após a morte, e vai vomitar e ter engulhos até seu estômago doer. Mas, naquele momento, ela pergunta à mulher: ‘Está sentindo o cheiro da fumaça?’ (ADICHIE, 2017, p. 53, grifos nossos.)

Além de reforçar as diferenças entre Chika e a mulher, que não é nomeada, o que inclusive aponta para as alteridades naquele espaço, Adichie, ao alternar o foco ora para os acontecimentos que se passam no presente na loja, ora para o infalível e fatídico futuro, revela um

sentimento de falta de sentido para o distúrbio desencadeado. A autora conta ao leitor o que realmente aconteceu e o que Chika experimenta pessoalmente, quase sem se dar conta da emergência e gravidade daquele episódio em que está fatalmente envolvida.

Há, neste conto, portanto, dois cosmos em foco. No sentido macro, tem-se uma onda da violência motivada por questões religiosas, cujos grupos agora oponentes foram colocados nessas posições por motivos ideológicos alheios à sua vontade, uma vez que são resoluções e consequências do processo colonizador que entendia a dominação como “a força expansiva do povo; como seu poder de reprodução, como sua ampliação e sua multiplicação pelo espaço; como a sujeição do universo ou de uma vasta parte do universo à linguagem, aos costumes, às ideias e às leis desse povo” (LEROY BEAULIEU apud SAID, 2007, p. 297), quando, na verdade, “é um grave crime qualquer pessoa se impor a outra, apropriar-se de sua terra e de sua história, e ainda agravar esse crime com a alegação de que a vítima é uma espécie de tutelado” (ACHEBE, 2012, p. 17).

No sentido micro, essas duas mulheres – cristã e muçulmana, igbo e hausa – apercebem suas diferenças e superam as histórias únicas criadas a respeito de suas identidades ao conviverem e revelarem sua fragilidade e sua força diante do espaço caótico que habitam. Ambas se acolheram independentemente das diferenças que poderiam distanciar-las, reconheceram-se pela humanidade, embora fossem de religiões diferentes ou tivessem outros princípios.

O narrador segue registrando que, depois que sair da loja, Chika irá à procura de Nnedi com uma foto, mas adianta que ela nunca a encontrará. No presente, na loja, Chika diz à mulher que ela e Nnedi estão visitando a tia nas férias escolares: “Nnedi e eu viemos para cá na semana passada para visitar nossa tia” (ADICHIE, 2017, p. 54). Ela conta que está estudando medicina e Nnedi está estudando ciências políticas e a imagina “rindo daquele seu jeito franco [...] falando, por exemplo, sobre como a enorme popularidade de apliques louros era resultado direto do colonialismo britânico” (ADICHIE, 2017, p. 54-55).

Chika se pergunta se a mulher sabe o que significa “universidade”, o que, mais uma vez, indica que essas incertezas que Chika tem sobre a mulher apontam para a posição de distanciamento que ela estabelece em relação às duas.

Quando conta que ela e a irmã estão ali a passeio é como se ela acreditasse que o motim não devesse afetá-las, que o espaço de guerra só contemplasse ou atingisse “outras” pessoas. Said registra que:

Atualmente são muitos os debates travados a respeito do processo interpretativo que envolve as identidades de ‘outros’ diferentes, quer sejam estrangeiros e refugiados, quer apóstatas e infiéis. Deve ser óbvio em todos os casos que esses processos não são exercícios mentais, mas lutas sociais prementes que envolvem questões políticas concretas, como as leis da imigração, a legislação da conduta pessoal, a constituição da ortodoxia, a legitimação da violência e/ou insurreição, o caráter e o conteúdo da educação, os rumos da política externa, o que muito frequentemente tem a ver com a designação de inimigos oficiais. [...] Em suma, a construção da identidade está ligada com a disposição de poder e de impotência em cada sociedade, sendo portanto tudo menos meras abstrações acadêmicas (SAID, 2007, p. 441-442).

Para Tuan (2007, p. 96), “o visitante e o nativo focalizam aspectos bem diferentes do meio ambiente”. É o que acontece com Chika e a mulher não nomeada. Embora Chika e a mulher sejam nigerianas, Chika se considera totalmente diferente da mulher. Além da ingenuidade de Chika, fica evidenciado o seu preconceito em acreditar que coisas ruins só aconteciam a pessoas de classes sociais menos abastadas. Para Chika, a muçulmana estava acostumada com conflitos, ela a vê como uma pessoa pertencente a um grupo homogêneo, já que o atentado foi iniciado por muçulmanos. Para a mulher hausa, aquela situação era simplesmente um fato da vida, como tantos outros que ela tinha que enfrentar, algo habitual. Enquanto a mulher é alguém que vivencia tumultos regularmente, Chika considera que ela e a irmã são pessoas que deveriam ser isentas de tal violência, por estarem ali apenas por força da ocasião:

‘Nós só passamos uma semana aqui com a nossa tia, nunca nem tínhamos estado em Kano antes’, conta Chika. Ela se dá conta de que é isso que sente: ela e a irmã não deviam ter sido afetadas pela onda de violência. **Esse era o tipo de coisa sobre a qual a gente lê nos jornais. O tipo de coisa que acontece com as outras pessoas** (ADICHIE, 2017, p. 55, grifos nossos).

A atitude ambiental (TUAN, 2007) de ambas diante dos acontecimentos revela o modo como focalizam aspectos bem diferentes do mesmo espaço: “A conversa parece surreal; ela se sente como se estivesse observando a si própria. ‘Ainda não consigo acreditar que está acontecendo isso, essa onda de violência’” (ADICHIE, 2017, p. 55). Tuan registra que “para um estranho, os elementos de um sistema podem parecer não ter relações com os de outro sistema. Para os nativos, eles têm uma afinidade natural” (TUAN, 2007, p. 199).

Enquanto Chika não consegue acreditar que o tumulto está acontecendo, a mulher não nomeada demonstra naturalidade ao vivenciar o que, para ela, seria mais uma onda de violência e relata que “toda vez que tem violência, quebram o mercado” (ADICHIE, 2017, p. 56), o que corrobora com o fato de a personagem habitar um espaço de tumulto, em que a guerra faz parte da paisagem:

Chika se pergunta se isso é tudo que a mulher pensa da onda de violência, se é apenas assim que a vê – como o mal. Ela queria que Nnedi estivesse ali. Imagina os olhos cor de cacau de Nnedi se iluminando, seus lábios se movendo depressa, explicando que as ondas de violência não acontecem do nada, que a religião e as etnias muitas vezes são politizadas porque o governante fica a salvo quando os famintos matam uns aos outros (ADICHIE, 2017, p. 55).

Pelas descrições de Chika, Nnedi não tem necessariamente conhecimento sobre distúrbios por experiência; sua experiência vem de seus estudos de teoria política, os quais atribuem a guerra aos “muçulmanos fanáticos da etnia hausa atacando cristãos da etnia igbo e, às vezes,

cristão da etnia igbo cometendo uma matança para se vingar” (Ibid, p. 55). A mulher, que é hausa, para sublinhar, por conta de sua experiência de vida, é capaz de conceituar os distúrbios de forma muito mais sucinta e de forma mais humana, mais próxima do real.

Além disso, o fato de a mulher atribuir como “obra do mal” o caos instaurado aponta para o simplismo do teor político-religioso existente no modo como vê os acontecimentos. Para Tuan:

Em geral, podemos dizer que somente o visitante (e especialmente o turista) tem um ponto de vista; sua percepção frequentemente se reduz a usar os seus olhos para compor quadros. Ao contrário, o nativo tem uma atitude complexa derivada da sua imersão na totalidade de seu meio ambiente (TUAN, 2007, p. 96).

Ou seja, a avaliação que o visitante faz do meio ambiente é ou essencialmente estética, posto ser a visão de um estranho, ou parte de uma perspectiva recorrentemente preconcebida, que vê o mundo do outro pelo prisma dos estereótipos, sendo necessário, segundo Tuan, empreender “um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos habitantes” (TUAN, 2007, p. 97). Ao compreender que para a mulher os distúrbios são simplesmente um fato da vida, Chika se dá conta de que as descrições teóricas de Nnedi as distanciaram de pessoas como aquela mulher hausa que ali está diante dela, mesmo quando ela supostamente as entende.

À medida que ficam na loja, as duas mulheres informam detalhes de suas vidas e suas particularidades. A mulher vende cebolas na feira, e Chika estuda medicina em uma universidade em Lagos. Essa informação é o que motiva a mulher a compartilhar o que sente: seus seios “ardem igual pimenta” (ADICHIE, 2017, p. 56). Ela se despe e oferece os seios para Chika, que imediatamente se transporta em seus pensamentos para sua última visita à ala de pediatria, na semana anterior, quando teve que examinar um menino e por um momento não sabia direito de que lado era o coração.

Chika então examina os mamilos rachados da mulher e a partir daí iniciam um diálogo. A mulher conta que teve seu último bebê há um ano, que, ao todo, ela tem cinco filhos e que essa era a primeira vez que aquilo acontecia. Todo esse tempo, Chika não comenta sobre como se sente insegura e nervosa, “quase nunca mente, mas, nas poucas ocasiões em que o faz, sempre tem um motivo” (ADICHIE, 2017, p. 57). Após examiná-la, diz à mulher:

Foi a mesma coisa com a minha mãe. Os mamilos racharam quando ela teve o sexto filho e ela não sabia por que, até que uma amiga lhe disse para passar hidratante [...] Ela se pergunta qual será o motivo para essa mentira, essa necessidade de criar um passado fictício parecido com o da mulher. Ela e Nnedi são as únicas filhas de sua mãe. Além disso, sua mãe sempre teve à sua disposição o dr. Igbokwe, com seu diploma britânico e sua afetação (ADICHIE, 2017, p. 57).

A resposta ao questionamento de Chika talvez seja que a mentira criada por ela a ajudou a constituir uma espécie de lugar liminar, uma ponte construída com senso de camaradagem e amizade com a mulher. O que Chika queria com isso, porém, era criar um laço com a outra e se vale do fato de ambas serem mulheres para reduzir a distância que suas condições sociais e históricas haviam criado. O que essencialmente fez Chika foi produzir um terreno comum de maneira a se conectar e se aproximar de algum modo daquela que ela supôs ser tão diferente de si.

Ao fazer isso, Chika também é levada a reconhecer que a mulher é igualmente humana, que tem problemas habituais e até universais, que não é simplesmente uma “outra pessoa”, sem rosto, sem identidade e que vive eventos tumultuosos. Isso então faz com que Chika continue o processo de humanizar os distúrbios que vivencia e aprende a vê-los de uma perspectiva real, como algo além das descrições teóricas de sua irmã, e isso a aproxima da mulher hausa com quem divide aquele espaço.

Na sequência, a mulher explica que se perdeu de sua filha mais velha. Ao contar sobre a filha, a mulher é tomada pela emoção. Adichie registra que:

Ela chora baixinho, com os ombros subindo e descendo em espasmos, sem os soluços altos das mulheres que Chika conhece, do tipo que grita ‘Me abraça e me console porque eu não consigo lidar com isso sozinha’. **O choro da mulher é privado**, como se ela estivesse fazendo um ritual necessário que não envolve mais ninguém (ADICHIE, 2017, p. 58, grifos nossos).

O fato de Chika ter se perdido de Nnedi e da mulher ter se perdido de Halima diminui a distância que ela imaginava haver entre elas, e ambas se equiparam na universalidade dos sentimentos humanos. Ainda que a mulher habite um espaço em que a insegurança, causada pelos conflitos religiosos entre *igbos* cristãos e muçulmanos *hausas* esteja presente cotidianamente, o seu choro revela a fragilidade que também se verifica na outra mulher, a visitante.

O narrador de “Uma experiência privada” antecipa ao leitor que,

mais tarde, quando Chika lamentar que tenham decidido pegar um táxi até o mercado só para ver um pouco da cidade ancestral de Kano, também lamentará que Halima, a filha da mulher, não estivesse doente, cansada ou com preguiça naquela manhã, pois assim não teria ido vender amendoins naquele dia (ADICHIE, 2017, p. 58).

O desejo de voltar ao passado como forma de evitar os fatídicos eventos revela a conexão que Chika estabelece com a mulher não nomeada, que, igualmente, e ao seu modo, demonstra a recíproca: “‘Que Alá guarde sua irmã e Halima num lugar seguro’, diz. E, como Chika não sabe o que os muçulmanos dizem para concordar – não pode ser ‘amém’ – apenas assente” (ADICHIE, 2017, p. 58). A fé da mulher muçulmana funciona como um ponto de união entre ela e Chika. Para a mulher, rezar é uma tentativa de ter controle sobre o que aconteceu com sua filha e, ao incluir Nnedi em suas orações, ela estabelece uma conexão com Chika.

Embora Chika não tenha a fé muçulmana, e sim cristã, ela respeita a da mulher e se agarra à fé da muçulmana como forma de tentar

se salvar naquele momento que parecia tão impossível para ela, tão distante da sua realidade de menina rica e protegida, que vivia longe dos pontos perigosos de cidades como Kano, onde se encontrava para visitar a tia. O respeito e a empatia que há dentro do microcosmos que é a loja superam o paradigma existente na perspectiva de Chika e o que acontece “lá fora”. Ao ver a mulher retirar um lenço do bolso e colocá-lo no chão,

Chika desvia o olhar. Ela sabe que a mulher está de joelhos, virada para a Meca, mas não observa. A prece é como o choro da mulher, uma experiência privada, e Chika lamenta não poder deixar a loja. Ou não poder, ela também, rezar, acreditar num deus, ver uma presença onisciente no ar parado da loja (ADICHIE, 2017, p. 59).

Um dos aspectos religiosos que vem à tona em “Uma experiência privada” é a pouca fé cristã de Chika em contraponto à fé cega da muçulmana. Chika leva um terço no pescoço, presente de sua mãe, que usa para agradá-la mais do que por acreditar em seu teor sagrado. Já a mulher muçulmana usa um lenço comprido que cobre seus cabelos, além de rezar em vários momentos ao longo do dia, assim como preceitua sua religião.

Observar a mulher hausa recorrendo a todos os seus artifícios na busca pela paz instiga a religiosidade em Chika, que desejou poder orar. Nesse momento, o narrador nos revela que ela toca com o dedo o rosário que leva consigo e pensa em como Nnedi rejeitava a religião assimilada por seus pais, pelos colonizadores, e passada para elas como uma herança.

O narrador adianta também que, mais tarde, a família de Chika oferecerá missas para orar por Nnedi, e Chika, que pensa que elas eram um desperdício de dinheiro, mas desiste de verbalizar isso à mãe, por lembrar da mulher que com tanto vigor rezava “com a cabeça no chão de terra”, clamando pela segurança de seus familiares, procurando ativamente o tipo de conforto que a religião oferece. A empatia criada por meio das semelhanças de gênero é reforçada pelo cruzamento das fronteiras religiosas.

Quando a mulher se levanta da oração, tomada de coragem, Chika decide sair da loja em busca de ajuda, mesmo com o aviso da mulher sobre o perigo de ir para a rua: “Lá fora tem perigo” (ADICHIE, 2017, p. 60). Chika diz a ela que voltará com o motorista da tia para levá-la para casa e então salta pela janela. Do lado de fora da loja, as ruas estão calmas: “Há silêncio nas ruas. O sol está se pondo e, na penumbra do fim de tarde, Chika olha em volta, sem saber bem para onde ir. Ela reza para que um táxi apareça, num passe de mágica, por sorte, por milagre” (ADICHIE, 2017, p. 60).

Ao sair da loja, de volta às ruas do velho mercado, ela é tomada pelo horror ao se deparar com um corpo carbonizado em seu caminho. A cena é a materialização do que ela, teórica e preconcebidamente, entende saber como causas dos conflitos e da violência, que a mídia conseguiu resumir simplesmente como um evento de cunho religioso com nuances de tensão étnica:

Mais tarde, quando Chika e a tia saírem procurando por toda Kano, com um policial no banco da frente do carro com ar-condicionado, ela verá outros corpos [...] Ela olhará apenas para um deles, nu, rígido, com o rosto para baixo, e se dará conta de que não sabe dizer se aquele homem parcialmente queimado é igbo ou hausa, cristão ou muçulmano [...] Ela escutará na rádio BBC e ouvirá os relatos das mortes e da onda de violência – um conflito étnico com matizes religiosos, dirá a voz (ADICHIE, 2017, p. 61).

Chika não sabe dizer de que lado eram essas pessoas que morreram. Isso sugere que a violência atinge os dois lados igualmente - nenhum dos grupos está isento das consequências da intolerância. O que Chika ouve no rádio soa como algo que Nnedi poderia dizer, ilustrando a diferença entre uma compreensão teórica e uma compreensão mais humana, próxima do real.

Depois de experienciar a crueza das ruas, de sentir “o calor do cadáver queimado [que] está tão próximo dela, tão presente e cálido, Chika se vira e corre de volta para a loja” (ADICHIE, 2017, p. 61) e rasteja

para entrar pela janela novamente. Em pânico, no retorno à loja, corta a perna. De volta ao chão da loja empoeirada, a mulher não nomeada observa que Chika está sangrando e oferece o seu lenço para envolver sua perna e conter o sangue.

No *Dicionário de símbolos* (2019), há menção sobre o véu, que em árabe significa “*Hijab*, o que separa duas coisas. Então, *véu* significa – dependendo se é usado ou retirado – o conhecimento oculto ou revelado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 950). O sangue, por sua vez, “simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida [...] A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso e elevado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 800). Desse modo, no conto, os símbolos mais significativos das religiões de cada uma delas se fundem: o véu característico da religião muçulmana e o sangue que sacraliza os rituais cristãos, “sangue é vida”. Há, nesse ato, uma aproximação das diferenças a partir da atenção às semelhanças.

Ao final, as duas mulheres tomam seus destinos, não sem antes terem as vidas impactadas pelos efeitos daquela experiência privada. Na sequência, o narrador conta que Chika vai ler sobre os “violentos” muçulmanos hausa e se lembrará de ter examinado os mamilos de uma mulher dessa etnia que foi muito cortês e atenciosa com ela, contrariando a história única que ela tinha sobre os hausas muçulmanos.

A solidariedade que une as duas mulheres, igbo e hausa, é recíproca. Ou seja, Chika cuidou da mulher hausa, que retribuiu a gentileza e a assistência médica de Chika cuidando de seu ferimento. A bondade da mulher sinaliza para Chika que não se pode afirmar e ao mesmo tempo ser honesto quando se diz que todos os muçulmanos hausa são violentos e maus, isso porque, por meio de sua própria experiência, essa mulher, que por acaso é muçulmana hausa, que tem cinco filhos pequenos e que acredita que os eventos de violência são malignos, de longe é como teorizam e repercutem as vozes do ocidente.

Ao amanhecer, a mulher rasteja para sair da loja: “Chika passa quase a noite inteira sem dormir [...] Finalmente, ouve a mulher se levantar e abrir a janela, deixando entrar a luz azulada e opaca da alvo-

rada. [...] A mulher permanece ali um instante antes de sair” (ADICHIE, 2017, p. 62). O narrador confirma que Chika ouve a mulher falando com alguém do lado de fora, e que logo ela retorna e anuncia: “Perigo acabou. É Abu. Está vendendo comida. Vai ver a loja dele. Por todo lado, tem polícia com gás. Os soldados vêm aí. Eu *vai* agora, antes que soldado vem bater no povo” (Ibid, p. 63). O retorno das atividades na feira sinaliza a volta à normalidade, mesmo que o espaço exale o medo e o caos.

O narrador revela que Chika irá percorrer todo o caminho até a casa de sua tia, que irá lamentar por ter pedido que as sobrinhas a visitassem: “Por que eu chamei você e Nnedi para virem me visitar? Por que meu *chi* me enganou desse jeito?” (Ibid, p. 63). Ainda na loja, Chika desamarra o lenço da mulher que está envolto em sua perna e o devolve a ela. A mulher instrui Chika a lavar a perna e a “cumprimentar seu povo”. Chika devolve o sentimento. Em questão de horas, a experiência comunitária que Chika compartilhou com a mulher findou e ambas retornarão às suas respectivas vidas com o conhecimento de que resistiram à violência do motim com um membro do grupo religioso e étnico oposto - e talvez desenvolveram uma visão mais complexa e matizada da humanidade no processo. Embora o leitor esteja apenas a par do processo de pensamento e desenvolvimento de Chika, a mulher também pode ter recebido reforço de que os cristãos podem ser *gentis*.

O narrador revela que, enquanto caminha para casa, Chika vai perceber que nunca encontrará Nnedi: “Mais tarde, ao caminhar para casa, ela irá pegar uma pedra com uma mancha cobre de sangue seco e apertar o macabro souvenir contra o peito. E irá suspeitar naquele momento, num estranho lampejo que tem com a pedra na mão, que nunca vai encontrar Nnedi, que sua irmã se foi” (ADICHIE, 2017, p. 63). Chika se vira para a mulher e pede para ficar com o lenço. A mulher concorda e elas saltam pela janela. Para Tuan, “um símbolo é um repositório de significados. Estes emergem das experiências mais profundas que se acumularam através do tempo” (TUAN, 2012, p. 203). Considerando que as experiências são particulares e detentoras de lembranças, o lenço vai remeter, para Chika, à bondade da mulher muçulmana e vai lembrá-la

de que distúrbios acontecem com pessoas reais, conosco e com nossas famílias, e não apenas com um “outro”, sem identidade ou de existência irrelevante.

Said (2007) ainda destaca que as informações sobre o Oriente são produtos originados de narrativas construídas em torno da violência praticada por grupos extremistas religiosos, forjando uma identidade única para os muçumanos de terroristas que possuem um único objetivo: o de praticar atentados contra o resto do mundo. Talvez isso justifique o fato de a outra mulher não ser nomeada no conto. Como a “história única” cuidou de engendrar o engodo do muçumano terrorista, o trabalho de desconstrução dessa imagem é perceptível no contato entre as duas mulheres. O Outro vai se revelando na medida em que encontra disposição e acolhimento. O espaço interior da loja pode significar o espaço interior das duas personagens. De acordo com Tuan (2013), o espaço se abre para a construção de significados, pois ele é liberdade.

Chika e a mulher não nomeada se veem obrigadas a conviver com suas diferenças e acabam superando a polaridade cristão/muçulmano, igbo/hausa, ao se ajudarem, criando um espaço liminar em que não importa mais a classe social, a etnia ou a religião, já que ambas estão sujeitas aos mesmos perigos.

Ao conhecer de perto a história da mulher igbo, Chika se abre, assim como o espaço, para que a muçulmana pudesse se revelar, ressignificando uma história atropelada por preconceitos e equívocos. A perspectiva adotada pela Geografia Humanista Cultural coaduna com a narrativa do conto, pois a postura fenomenológica nasce da percepção pelo contato, deixando de lado o *a priori*. A experiência, longe de ser uma atitude passiva, se revela no diálogo, na escuta e na alteridade. Ao deixar-se conduzir pela muçulmana até a loja, Chika permite-se ser conduzida para dentro de uma história que ela conhecia por meio da experiência indireta, mediada e não pela experiência vivida.

Considerações finais

A obra de Chimamanda Ngozi Adichie é representativa de um movimento literário que pretende colocar o homem africano na posição de sujeito do conhecimento científico e não como objeto, como demanda a visão eurocêntrica até então recorrente. Os referenciais literários afro-cêntricos enunciam problemáticas políticas, ético-morais, socioculturais, ideológicas e econômicas. Essas temáticas acabam sendo expressas no texto literário, uma vez que materializam os atos de consciência do autor, que comunica literariamente suas experiências individuais e sua visão de mundo.

Nortear a análise do texto literário pela perspectiva da experiência é considerar a capacidade que o homem tem de atuar sobre o espaço de forma criativa e não apenas passiva. É desse modo que o pensamento fenomenológico contribui para o afastamento da Geografia do positivismo das ciências exatas, pois está centrado na experiência advinda da intuição e da percepção do espaço apreendido pelos sentidos e que é capaz de captar o mundo exterior, considerando a subjetividade da existência humana, isso porque a experiência pode se dar tanto de forma direta quanto indireta e interfere consideravelmente nas imagens dos espaços elaboradas pelos sujeitos.

Assim, a partir da escrita de Chimamanda, é possível observar como as personagens superam a instabilidade do não lugar em que se encontram, como rompem com os discursos únicos e preconcebidos que permeiam o mundo contemporâneo face à tradição, e como as identidades se relacionam e são construídas a partir das relações de alteridade estabelecidas pelos personagens na obra.

Referências

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico*: ensaios. Trad. Esa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. TED. *O perigo de uma história única*. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>. Acesso em: 13. Abr. 2021.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

MATA, Inocência. *A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?*. Juiz de Fora: 2006.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. Trad. Tomás Rosa. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. 2ª ed. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. 2ª ed. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2005.

KOMBADITOKUA: A ESTÉTICA DA MORTE NA LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

Edmilson Moreira Rodrigues¹
(UFMA – AXOLOTL)

*A morte jogou comigo,
e acabou por vencer...
amanhã joga contigo,
também terás de perder.*
(José Fernando Pinto Correia²)

Introdução

Uma das opções de alguns poetas é encantar com os ouvidos, tal qual o músico; no entanto, os poetas africanos selecionados neste trabalho, nos impulsionam ao emaranhado sentido sinestésico. E, daí, o olhar apreensivo e perspicaz quando se trata da captura dos eventos sociais lançados sobre o fazer humano, ou melhor, o desfazer humano

-
- 1 Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Tem experiências nas áreas de Letras, com ênfase em Literaturas espanholas, brasileiras e africanas de expressão portuguesa e espanhola e, ainda, Literatura Infantil e Juvenil de África, Brasil e Espanha.
- 2 Este texto faz parte de nossa pesquisa sobre arte lapidar literária, foi coletado no Cemitério Paroquial de Santa Marinha - Vila Nova de Gaia, no Porto - Portugal, no período de nossa estada de investigação Pós-Doutoral, sob orientação da Profa. Doutora Cristina Oswald, em História da Arte, no grupo de pesquisa CITCEM, da Universidade do Porto em 2019 com Bolsa FAPEMA. O poema em destaque é do jazigo familiar - M.L. (a sigla é para resguardo e respeito aos proprietários).

como entrega do contínuo vital, qual um rito de passagem a outro mundo, como significa a morte para o africano. Para (BLANCHOT, 1987, p. 67), “ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira”. Porém, no caso da poética africana, a devolução ocorre na denúncia, pois, o que lhes foi tirado de mais sagrado não volta: a vida. O que se captura do homem das letras africanas é um recorte do encantamento sensorial poético que ele nos permite ver, pois “se concretiza(m) no material sensível da vida” (AUERBACH, 2002, p. 11) que, para o poeta africano é a morte, porque lhes possibilita decalcar a vida que lhes foi castrada, restando, pois, a poesia como arte de memórias.

O africano é aquele ser que de tudo colhe um pouco e, de tudo o que vê, o absorve, e, ao mesmo tempo, o acrescenta com a intensidade de ser poeta, mas, sobretudo, do ser da estética da percepção social que traduz e se realiza como num processo de tradução³, como assertiva de “sua” leitura de mundo, traduzindo os signos do social, porque “A coisa linguística que vem ao nosso encontro como texto é alienada de sua vida dialógica originária.” (GADAMER, 2010, p.125). Seu olhar mutante, multifacetado, o ampara menos em momentos de alegria que de desespero, pois “O poeta é capaz de absorver a experiência dos semelhantes, colocá-las dentro de si, torná-las suas próprias graças à simpatia imaginativa” como aduz (COUTINHO, 2008, p. 84).

O sustentáculo de saberes é a soma de conhecimentos que advém do que a natureza dos fatos oferta, pois, ele como poeta militante faz da palavra sua poesia seu *front*; sua incursão no mundo das letras para a sobrevivência do grupo social: “Los hombres mueren pero sus palabras u obras pueden vivir por siempre.” (GHANA apud (FURÉ, 1977 p.103).

3 Estamos dialogando com Gadamer no texto – *Ler é como traduzir* (Lesen ist wie Übersetzen - 1989). “No todo, um verdadeiro poeta só atua como tradutor quando a poesia por ele escolhida se insere em sua própria obra poética. Somente então ele pode manter o seu próprio tom mesmo quando traduz. Para o verdadeiro poeta, o seu tom é a sua segunda natureza. A consequência é com isto a seguinte: quando um tradutor que não é realmente um poeta pede empréstimos poéticos equivalentes à sua própria língua e os reúne de maneira artisticamente engenhosa em uma linguagem “poética”, esta composição sempre soa como latim, isto é, artificial e estranha. Por mais que possa haver aí muitas ressonâncias poéticas e pérolas linguísticas” (GADAMER, 2010, p.131).

Destarte, a citação de Ghana não permite que os que se foram passem impune, isto porque, usa o jogo literário no qual ele é vencedor e senhor indissociável da oralitura. Por isso, como declara (COUTINHO, 2008, p. 84), “muito além da sua aparência de simplicidade, a poesia é um mergulho no humano profundo”. Ele, o escritor, tem imensidões de coordenadas criativas que as tangenciam, no espaço da escrita, impulsionando vida e morte num processo dialógico.

A temática da morte se confunde com os caminhos da vida que o condicionam a seguir as trilhas da transição, “mergulhando no humano” com a profundidade do *kombaritókue*⁴. Sua escrita surge, pois, como constelações de imagens cartográficas que o direcionam ao itinerário da criatividade no esgotamento. A sua arte, é, pois, um repositório de tudo que a vida lhe permite, trazendo sempre mais dos outros e deixando menos de si, ao passo em que é um ser traduzido em saudades, visto que não se ausenta dos fatos sociais que o condicionam como poeta-cronista – “Escrevemos na pele:/ a morte não existe/ porque dormimos já sobre ela” (BAPTISTA apud SAÚTE, 2004, p. 392). Escrevendo como quem decalca imagens conhecidas, o poeta atua como protagonista no desenho duplo, transparente, no qual sua ancestralidade está em alto relevo, em grandeza, intuindo saber.

Este trabalho drapeja, pois, sobre a escrita cujo tema é a morte, amparo em pequenos excertos que nos dão as coordenadas em direção ao saber ancestral que a encara como rito de passagem e devolução. Tais reminiscências, nos excertos sublinhados, aparecem para nos fundamentar da espontaneidade com que reelaboram, os escritores africanos, seu ancestral compromisso de irmanar pátria e terra, mulher e semente, fruto e flora da paráfrase do texto marcadamente africano.

Nosso instrumental teórico está demarcado pelos autores que nos fundamentam neste trabalho. Bem como nosso *modus operandi* de escrita, sempre dialógico com leituras anteriores, fazendo do artigo um intertexto com múltiplas imagens da criação artística que tangenciam

4 Em Andrade, no volume I da *Antologia temática de poesia africana - na noite grávida de punhais*, o termo aparece escrito com c, no entanto, optamos pela escrita originária - *kombaditokua* que significa cerimônias que acompanham as veladas funerárias (ANDRADE, 1975, p. 259).

a morte na literatura africana. Porque “Ela é **revelação e introdução**” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 621, grifo dos autores) e se constitui, no caso africano, como fratura de uma época historicamente determinada, cujo método poético é o da denúncia que transforma prisão e castigo, violência e traumas, em instrumentos de prazer da escrita, quase autobiográfica, pois proporciona destruir a fala falsificada de benesse do colonialismo, para impor as suas, ricas de metáforas do saber africano, e que, por isso, prenhes de liberdades da escrita literária impulsionando liberdades do corpo social.

Antes da morte – receptáculo de poesia, o corpo

Antes portanto, de adentrarmos na despedida do corpo físico, socialmente desejado e, depois, entregue ao mundo dos mortos, vejamos como esse corpo é fruto de outra lavoura, a semente do humano que o condiciona ao contínuo da vida. Isto tudo irmanado ao que eles, os africanos, têm de respeito e em comum acordo aos saberes da carne – a pátria símile de vida; e o corpo como símile da terra porque ambos albergam sementes, prenhes de esperanças são símiles de vida “tecidas em água”, como no poema de (SANT’ANA apud SAÚTE, 2004, p. 136) – “Serei tão secreta/ como o tecido da água// e tão leve// e tão através de mim deixando passar/ toda paisagem// e todo o alheio pecado/ do gesto do gesto, da presença ou da palavra// que logo que a tua mão me prenda// serei água”.

O modo de operar, reelaborando corpo e poesia, do poeta africano é uma constante no fluxo de criação imagética que funciona, assim, como uma práxis de vida do ser que pulsa na dialética do socialmente inserido à terra africana.

Sol e mar, numa sempre repetida metáfora, esculpem o corpo, dando a ele a cor queimada do sol, decalcando desenhos de um corpo prenhe de luz e febril, ilustrando uma paisagem natural que apresenta o ser feminino recheado de sinestésicos sentidos. O sal, tangenciando a metáfora do líquido que escorre do corpo, quando se contorce no suor a dois, também é uma comparação das lides oceânicas do período colonial, tendo o mar

como metáfora⁵. O texto seguinte, *Pátria dividida*, (SAÚTE, 1993, p. 36) surge em metáforas inundadas do inusitado, desenhando o poeta como pária da sensibilidade transgressora que redimensiona a metáfora e faz dela sua cúmplice a serviço do verbo e da emoção:

No litoral do teu corpo
a apoteótica espuma
do orgasmo das ondas

Em breves comentários demonstramos que o texto está inundado de imagens não convencionais. O corpo-praia é o lugar natal da sensibilidade. É litoral, aquele que conduz ao convívio em coletividade, à fixação ao porto possibilitando contatos e sobrevivências, como nos primórdios. É, também, propiciador das orlas e reentrâncias ao passo em que possibilita o lócus intervalar da criação; na contemplação da carne, o carnaval, a bacante, o clímax iluminado da festa solar. São palavras que escravizam a condição do amante à condução do prazer. A apoteose não é do homem, nem do casal, mas daquilo que brota deles, símile da natureza, a espuma.

Depois da concepção, ou somente da entrega, os corpos são visitados pelas ondas que fluem do caudal dos amantes. Na orla da natureza, como na vida que se presentifica, o orgasmo é síntese de contemplação, é arte. A presença de referenciais do belo está concatenada ao natural, às ondas. Os corpos imantados de prazer compõem a paisagem social e geográfica dos seres. No poema aflora o mundo de sentidos da fecundação e, porque fecundam, se alagam no litoral, nos portos do corpo que recebe a âncora de sal, antes do rebento/orgasmo das ondas. O corpo é, pois, por meio da

5 Este é um tema bastante estudado quando se compara o mar com as aventuras coloniais, mas sempre com metáforas inusitadas, descrevendo o mar como ocultos símbolos: gestação, sexo, atrocidades, violências e castrações, barco e corpo, espuma e sêmen... Vejam no referencial deste trabalho muitos títulos de Secco, Chaves, Macedo, Galano, Carpinha, Fróes, Kury e os poetas de Moçambique com suas vocações em comparar corpo feminino e o corpo da cidade aos aspectos simbólicos do Mar. E, claro, muito particularmente e em especial, as incursões de Virgílio de Lemos, e, ainda, a leitura da obra – *Ilha de Moçambique pela voz dos poetas* - compilações de Saúte e Sopa (1999). Vale o destaque, também, para o texto de nossa autoria (*A poética do mar: metáfora do entrelugar na Literatura Africana*) publicado recentemente na *Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa Navegações*: v.13 n. 2 (2020).

análise do texto, um receptáculo de poesia. Os versos funcionam como epígrafes da vida que se abre após o rito de entrega, o litoral preserva o símile do encontro, mas também, esconde na arca de carne o elo que o confirma – em contornos, reentrâncias, grutas e curvas corporais.

Pátria e mulher permitem habitar, plantar sementes e alojar sonhos; ambas são detentoras de segurança para o poeta: “Falo de outro país singular,” (KNOPFLI, 1982, p. 255). Há sempre um retorno, quer seja à casa materna, quer seja à casa do cônjuge, ao corpo hóspede de emoção. Um retorno que permite navegar, trabalhar como quem planta ou plantar como quem trabalha – “Embora a tolerância seja/ um slogan a vestir a terra toda.” (SAÚTE, 2004, p. 431), nus de esperanças por rever a terra, os amados, a paisagem e seus símbolos prenhes de imagens.

O espaço, que muitas vezes fora profanado pelas atrocidades da colonização, serve para louvar e demonstrar que ele proporciona, também, outras incursões, outras conquistas, outras travessias na fraternal relação da arte de escrever e conceber. O litoral, a praia, o porto de descarga dos homens livres que se tornavam escravos são no poema, mas, também, no espaço que se adere à paisagem sentimental, ao conúbio do corpo livre, antítese do que outrora fora proibido pelo colonizador, o trânsito de pessoas, o deleite aos espaços, que são, no texto, ressignificados aos rituais de prazer pelo poder da metáfora: “No litoral do teu corpo”.

Destarte, utilizando um título de (SOARES, 2015, p. 185) estamos diante de “uma poética do desassossego”, porque somos cientes de que, na poesia africana de expressão portuguesa, quando os poetas falam do corpo feminino há uma festividade dos elementos naturais e humanos. Os festivos são sujeitos da fala que se unem à natureza como emblemas do corpo, pois o colonialismo produziu nos poetas um efeito de modéstia, pela singeleza dos textos, mas, fez também surgir uma hercúlea descoberta da palavra poesia que espelha a grandeza do silêncio, como aprendizado, que os aprisionou por décadas. Os poemas e as imagens geradas daquela experiência social concederam, ao longo da vida, não por misteriosa alquimia, mas por labor artístico, uma estética poética que emergiu dos subterrâneos dos saberes ancestrais africanos.

Em *Hábito da Terra*, Ruy de Carvalho (1988), como uma *Aprendizagem do dizer festivo*, declara que “Um texto é um esforço de existir”. E dizemos que é, também, principalmente, ao sujeito africano, um esforço de resistir ao insistir no tema da natureza como elemento mágico. A temática da natureza, para o poeta, é fonte de criação e devoção: “uma pedra que julgamos inútil/ sem outra beleza que não seja/ a que só tu lhe podes emprestar” (NOGAR apud MANJATE, 2000, p. 131). Assim, como reduzido objetivo didático deste trabalho, deduzimos que a natureza para os poetas africanos é uma recorrência estrutural e fundamental. País e corpo físico estão constituídos no eixo fulcral do dizer poético que ora se confunde com as entranhas da terra, ora com as entranhas do corpo feminino, ora como uma devoção mítico-religiosa – “Teu corpo é o país dos sabores,/ da súplica e do gozo,/ é essa taça onde bebo/ toda a loucura a que me converto,” (SAÚTE, 2004, p. 564), ainda que o poeta esteja seguro ao dizer que “teu corpo é essas casa feliz/ onde se celebra/ a loucura e o frio dentro das falésias,/ teu corpo é um amor de suplícios” (SAÚTE, 2004, p. 564).

O tema, às vezes, se espalha pelo da sensualidade até os porões da sexualidade, como nesta passagem, em que o narrador, no momento do ato sexual de Maria, filha de Madala, do conto *Dina*, descreve: “Sentiu nas coxas nuas a carícia morna e áspera dos dedos calosos do homem” (HOWANA, 1964, p. 70). Podemos afirmar, assim, que a paisagem africana é presença que se consorcia, ao ápice do prazer: “Uma vaga quentura veio com as ondas submarinas, misturou-se às algas crespas do fundo da machamba e borbulhou no ventre de Maria” (Ibid, 1964, p. 70). Ato e corpo, fato e ação se mesclam em simbologias de geografia humana que espelha o prazer, o ato de conceber qual o ato de viver. O poeta compromete-se radicalmente, ratificando os limites geográficos em paralelos aos ilimitados sentidos do corpo grafado pelo desejo. Isto não quer dizer que os poetas anônimos que não grafam os sentimentos do corpo não podem descrever os sentidos que sentem através da poesia⁶.

6 Destarte, recorremos a Manuel Ferreira que nos ampara dizendo que - “Até há bem pouco tempo sem escrita, não significa, no entanto, que os povos da África ao sul do Sara hajam vivido à margem da literatura. Só que esta teria de ser forçosamente oral. E se a esse tipo de literatura está reservado um papel importante no seio dos povos com longa tradição de escrita,

Desse modo, os saberes e sabores da terra africana são uma coisa única. O homem e seus sentimentos são constituintes de uma mesma imagem, metáforas de uma repetida paisagem. Os desenhos fazem parte do mesmo lápis que os rabiscam; as letras que constituem as palavras amorosas são as mesmas que traduzem os sentimentos do poeta ilhado em sua metáfora de flora e fauna, com suas predileções telúricas. Acrescentamos que, talvez, só o poeta seja capaz de lavar a pedra e dela tirar o alimento do leitor para que este declare: “Não sei pensar-te como ausência que desce sobre o meu império visível.” (COUTINHO, 1998, p. 43).

Império este que é o reino da poesia, cujos atributos estão imantados em símbolos com ornatos de flores que exalam tristeza, arrepios, descontentamentos, dor; mas, sobretudo, gratidão à terra, como dizer “Quisera ser um dia/ a terra/ o hábito de ser carne/ membro boca olho/ ou areia molhada/ que o mar reclama” (SAÚTE, 2004, p. 558).

Daí deduzimos que os poetas quando invocam a natureza é para dela demonstrar que, sem ela, o homem é estrela sem cintilação, é berço de desatinos “na vigilância enlutada dos corvos” (CARRILHO Apud MANJATE, 2000, p. 67), como a oferecer o “mar que em mim se abre/ à viagem mil vezes adiada” (SAÚTE, 2004, p. 499). Viagem que próxima à morte é também irmã do prazer. Viagem sexual que culmina na travessia da paisagem, dura resistência, a sobrevivência, que, qual o africano está carcomido pelo projeto colonial português que tudo esbulha. Assim, como força propiciadora de sentidos, a imagem que aflora do poema antecipa outras florações. Pois o poeta Virgílio (1999) nos orienta em sua obra que, *A língua é o exílio do que sonhas*.

Resistência que se traduz em emblemas da natureza com todas as suas inscrições textuais, imagéticas e pictóricas. Nessa tríade de informações, o texto se constrói como uma árvore que espalha frutos e sementes,

ela assume uma relevância especial entre os povos africanos. As suas tradições, os seus mitos, o senso comum, a ética social, os vínculos da sua estrutura socioeconômica, as relações quotidianas e familiares, enfim, o sentimento colectivo, os conceitos da vida e da existência, a sua religião, a sua filosofia, a sua moral e a sua história, os seus mitos, tudo se foi depositando e sedimentando em trânsito no decurso das gerações. E esse registo e esse trânsito, em reelaboração permanente, desempenham em África a função que nas sociedades com escrita cabe aos livros, à imprensa, aos museus” Moser e Ferreira (MOSER apud FERREIRA, 1983, p. 27).

sempre grávidas de metáforas que direcionam à flora e fauna: “Aqui o rio/ aqui a mata aqui o mar/ o sonho a sangue frio/ aqui amar-te aqui amar/ aqui a quente/ amar desesperadamente” (LEITE apud MANJATE, 2000, p. 75).

A literatura africana, como expressão de resistência, apresenta, assim, um manifesto que expressa seu lado harmônico com os elementos da natureza, tendo-a como substratos da flora e fauna do humano que se assemelha à mesma com seus odores conjunturais e temporais, pois, ele afirma, “Em meu corpo/ o odor nunca findo dos excrementos/ carregados em gesto que nunca será maquinal./ Em minha alma sempre o arrepio do horror/ do meu próprio asco dia-a-dia renovado” (SAÚTE, 2004, p. 172). Os rios, a floresta, os campos de plantação, os caminhos estão em contínuo processo de renovação; uns exalando o odor da exploração, outros a exploração que culmina na dor que o poeta sente pela natureza. Valeria como ilustração, tão somente, o título do poema *Um rio cheio de sede*, de Costa Andrade (2000), porém, importa concatená-lo com o excerto de Noémia, posto acima (SAÚTE, 2004, p. 172) e dizer que a literatura africana expressa essa mágoa, em imagem de “Um tronco podre de cansaço sobre o vau” (ANDRADE, 2000, p. 82). Isto sem dizermos que (CARVALHO apud SAÚTE, 2004, p. 354) tem um texto similar em imagens, o que comprova a nossa assertiva do dialogismo e das imagens entre natureza e homem, morte e corpo feminino na poesia de expressão portuguesa africana – *Secaram os rios nos teus abraços* (Ibid, 2004, p. 354) e, ainda, vale observar o seguinte soneto dialógico com o feminino e a natureza – “aguardo que me anuncies o verão/ o novo caminho do teu corpo/ e das fontes”.

Deduzimos, assim, que da agonia entre o suposto, a morte re-dentora, e o esperado aparece o raiar de novas luzes ao ser africano que impulsiona vida nova, que faz da palavra-poesia um canto lírico de esperança, mas também de força simbólica. Isto nos permite lembrar (SOUZA e SILVA, 1997, p. 125) quando nos orienta “Eis uma poesia cujas características remetem à aspereza telúrica e ao lirismo cru, temperado apenas pela irreversibilidade do passo dado. A dor diante da morte tem de ser superada por sua transformação em força que impulsiona rumo ao devir”, isto porque o poeta, Sérgio Vieira,

declara – “EU CANTO/ NA MORTE/ A VIDA” (Ibid, 1997, 125). Este excerto dividindo o poema em caixa alta, tecido como um símbolo de escada, permitindo uma hermenêutica mais profunda; no entanto, esclarecemos que os destaques e a forma arquitetônica do poema dizem das relações de acesso, chegada, ascensão como simboliza o texto em caixa alta, em ideia de escada, diante dos demais versos escritos em caixa baixa, desarmônicos.

Observando os demais signos duais que compõem o poema – fogo e forja, canto e vida, semente e morte, enxada e lança, mão e martelo – análises mais profundas podem ser feitas. Os signos permitem afirmar que há vida, mas há, também, morte, pois os instrumentos elencados no universo do texto, induzem outras assertivas sobre vida e morte. Ainda que ela, a morte, seja antecipada, anunciada, esperada, no prenúncio de alguns destes instrumentos que cavamos as covas para o “enterro” e para o cultivo como devir da sobrevivência.

Devir que condiz ao que (VIEIRA apud SOUZA e SILVA, 1999, p. 125), no seu poema – *Um canto de Esperança e todavia de luto*⁷, nos provoca pensar sobre nossas assertivas quanto ao sentimento do corpo e da terra como receptáculos de poesias nas literaturas africanas, porque ele, como os poetas anteriormente citados reiteram – “eu grito a vida/ por cima da tua morte”, desde esses versos observamos que há uma conexão entre o ser poético e o ser social. Isto porque persiste a busca do equilíbrio destruído pelas perquirições causadas pelos ditames do sistema colonial, como observamos nos versos do poema *Alvorada*, do autor citado: “antes que a guerra se acendesse/ cada bala semeou um/ um alfabeto” (ANDRADE, 1977, p. 121) que redimensiona e impulsiona o fazer poético concatenado ao fazer socialmente engajado, como um projeto de escrita que liberta.

7 Sérgio Vieira, *Um Canto de esperança e todavia de Luto*, em Frelimo, *Poesia de Combate II*, Maputo, INLD, 1977 (p. 120, 121). “Porque canto a vida/ Porque na terra/ morre a semente/ antes de oferecer ao vento/ a espiga/ EU CANTO/ NA MORTE/ A VIDA/ Porque no fogo e no martelo/ se forja o informe pedaço de ferro/ antes de ser na mão/ enxada e lança/ eu grito a vida/ por cima da morte.” (SILVA e SOUZA 1996, p. 125).

“Órfãos do império/ Filhos do engano” – criador & criatura

O poeta da poesia de combate desperta o sentimento de identidade; o poeta da poesia de consciência nacional, faz nação. Entre esses dois poetas passam sentimentos que a leitura singela não permite observar. É necessário, portanto, entendermos que a literatura reserva, em si mesma, com a compreensão ou não dos leitores, um elo que permite aos dois tipos de poesias sobreviverem a qualquer tempo, até mesmo em momentos de barbáries sociais, como nas guerras intestinas entre iguais no solo africano. Daí a morte como tema recorrente na poesia africana e, como observamos anteriormente, fecundada de si e de espaços familiares, usando metáforas e imagens conhecidas, cujas poesias revelam mais do que pode dar o poeta; e ao leitor mais do que as manchas gráficas traduzem: um segredo que fala uma linguagem dela mesma. Eis, portanto, a leitura perspicaz, profunda que exige um leitor, também, ferido pela espada da palavra de denúncias sociais, sem ausência da ternura, colmatada no lírico. Assim, é crucial entendermos como a poética africana se liberta das fissuras, ainda abertas no solo e corpo, pelos ditames do colonialismo português. Tais atrocidades vêm marcando o texto, em sua misteriosa função de denunciá-las.

O que nos faz lembrar Luandino Vieira, ao pensarmos que a literatura doa pevides que nos preparam a intuir a vida. “Assim, no universo que se vai desenhando a nossos olhos é marcado pela existência de uma disponibilidade real e intensa para a sobrevivência, torneando a barreira da humilhação” (VIEIRA, 2007, p. 121). A arte está, assim, a serviço da vida que pulsa na poesia de combate, porque tecida ao discurso político, vai funcionar como nacos de memórias que se moldam à palavra consciência. Vejamos o texto que, mesmo sem título, cumpre uma função primordial do dizer muito com poucas palavras, desde a ausência onomástica que dá pistas linguísticas ao todo do mesmo.

Distraída na verdura
a garça branca
repousa sobre uma pata só

apodrecido na morte
o soldado preto
nem pernas tem
(BARBEITOS apud APA, 2003, p.83)

Numa análise simplória, e nunca esgotadora, podemos apontar o contraste do preto e o branco; os verbos locam sujeitos inversos ao tempo da ação; distraída uma, apodrecido outro. Dois sujeitos gramaticais que se unem para inferir que a dilaceração da vida está em todas as categorias: Homem e Natureza “torneando a barreira da humilhação”, mas que na subliminar metáfora do colono, branco, a vida é contemplação e recolha do produzido pelo colonizado.

O tempo passa para uns, com a benesse da beleza, do verdor, da semente que se espalha no solo a contemplar e ser contemplada pelo mesmo sujeito que a esparge. Os étimos das mobilidades conduzem à reflexão: um ser voa, o outro não anda, nem tem vida, que, supostamente, quando a tinha, estava impossibilitado do trânsito.

Deduzimos assim, que o universo que se vai construindo é do sujeito amputado de sua condição social; enquanto ser da natureza, a garça, tem outros étimos motores de ascensão – pode voar, possui o poder de escolha, exerce o ócio, contempla a vida, está sobre; possui os enigmas, para o colonizador, da superioridade, da esperança (não esqueçamos, para o colonizador) – branco, verde; isto porque, a garça que, possivelmente, por ser branca voeja o solo da pátria de um extremo a outro, logo, sua leveza seduz e aliena o peso do soldado imóvel na planície, no solo também em decomposição, porque recebe o húmus do humano; duas faces de um todo – um alimenta, o preto doando-se à flora e fauna; o outro, como o branco, é alimentado do líquido revigorante do preto: húmus que fertiliza o solo. E, porque tem duas patas, pode, ela, escolher o uso de uma delas, equilibrando-se sobre o verde que é símbolo de vida.

A fraternidade das palavras habita profundamente o sentido de vida dos poetas. O seu texto funciona, assim, como uma vital urdidura que se tece na constante das reminiscências, da mentalidade social retalhada,

dos vazios históricos, da identidade provisória do escritor inserido no momento histórico. Destarte, afirmamos “As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores” (EAGLETON, 2011, p.19).

Ainda na nossa simplória análise da obra em cotejo, podemos deduzir que o movimento dos signos da diáspora está posto nos sujeitos díspares do texto: branco e preto, a garça e o soldado, respectivamente sujeitos imantados do contraditório, uma se distrai na beleza da flora, o outro apodrece ante as hecatombes do social. O autor, assim, contrário ao texto embevecido no romântico, liga o real histórico ao histórico social da sociedade africana. No ócio da vida, vive a garça; no labor da vida, o homem coisificado resta na podridão como lembrança; o soldado ser do Estado, que seu nome remete a salário, soldo, pagamento, liga patrão e empregado, senhor e escravo, colono e colonizado.

O périplo do capitalismo está traduzido no símile de comparação: o rico digere riquezas, inclusive, carnavais; ao pobre sobra a agonia que não se recupera, porque ele, o capitalista, alija o instrumento de trabalho do servidor do Estado – o corpo, ou dele faz cicatrizes com “o pólen fatal/das flores da guerra” (APA, 2003, p. 83), a pólvora. O soldado preto que religa, por estas imagens, os extremos da maldade, colono e colonizado, é instrumento de criação de poder, pois plantou a metáfora do soldado apodrecido que sem soldo e, sem pagamento, recebe o que a mais valia o entrega: a morte. O autor mantém no desenho do texto, as linhas da divisão social, por onde percebemos que o autor revolve os indícios de um tempo de amargura e sofrimento. O corpo depauperado – duas vezes – do soldado preto confirma o que pensamos desde o texto de Patraquim, sobre o poeta, substituindo, claro, a palavra povo: “O povo corre para dentro de si, traçando o círculo de sua identidade” (PATRAQUIM, 2011, p. 127). O poeta traça o círculo da identidade forjada no capital que deu posse ao soldado. Este, antes de apodrecer, talvez, como muitos personagens, já estava amputado.

Nesse sentido, sem pernas e sem identidade, à força da denúncia, cria um sujeito replicado no homem africano vítima do projeto nefasto que

o faz “órfãos do império/ filhos do engano” (BARBEITOS apud APA, 2003, p. 82). Caberia uma análise mais profunda do excerto, no entanto, fiquemos apenas com a redução do sujeito que é órfão e, ainda, filho do engano. Sem laços familiares, órfão; e, ainda fruto de engano, é dualmente dilacerado. Resultado do esbulho humanitário das relações sociais oriundas do processo colonial que criou aquele sujeito da negativa do trânsito de culturas e da mobilidade física, o soldado amputado, o ser alijado de sua condição familiar: meninos, mulheres, mães e pais. Como insiste o autor neste outro poema, que se apresenta com imagens aproximadas à temática da atrocidade – “A minha pátria/ é um órfão/ baloiçando de muletas/ ao tambor das bombas” (BARBEITOS apud APA, 2003, p. 82).

A vida da poesia intromete-se na vida do africano e no tecido social para dizer das inúmeras contradições. O poeta é, pois, testemunha da derrocada colonial, é agente que permite a percepção do *modus operandi* do colonialismo português, os transeuntes dos textos estão muito próximos dos problemas resultantes da colonização. Pois, para o colono, desenhado na garça, o repouso é certo; já para o negro, em sombras, no texto, porque apodrece, sem pernas, serviçal do Estado hiberna na morte como emblema de destruição do humano.

A história dos fatos é espelhada nos fatos do literário. Vejamos que a estrutura do texto está composta por seis versos. Podemos supor dois blocos que, aparentemente independentes, sem pontuação, em minúsculas, demonstram um aparente equilíbrio do social, bloco primeiro: ela, a graça; bloco segundo: ele, o soldado; temos assim, duas partes que se unem ao todo em contrários – animal irracional e racional. São três versos em cada mensagem comparativa, duas unidades metafóricas ocupando o mesmo espaço de criação. Na nossa pesquisa, o texto está uno e sem separações dos versos, o que nos a refletir que o poeta, socializa-se com o todo, ligando-os com um único objeto – o texto literário que a tudo iguala na sociedade literária, na escola do texto. Afirmamos, pois, que temos um breve poema que se alonga ao contributo de análises do leitor em longas análises em cada uma delas.

A presença da morte como tema, quer se confunda com os devaneios do corpo, quer com a derrocada das cidades, é uma constante na poesia africana de expressão portuguesa, ainda que a obra relacione cidades, amores, memória, história social dos eventos, como no livro de Virgílio de Lemos, *Lisboa, oculto amor – antologia breve* (2000)⁸. Nele lemos alguns excertos que são significativos a tais afirmações. O poeta associa a cidade de Lisboa a uma comisseração, por se tratar de uma cidade antiga preñe de histórias e contradições que, como tal, se compõe como armazém a memória.

Indulgência dos mortos,
último sinal
da memória
(LEMOS, 2000, p. 17)

Notamos que o texto surge ao final de uma série de contrários⁹: ilusão e vida, água e vulcão, para concluir com a memória armazenada como signo da história. Desse modo, a morte para o poeta não é partida ou despedida, mas uma confirmação de vida que se relembra nos rastros deixados pelos que partiram, como memória. O que importa destacar neste e noutros poemas de Lemos é que a linguagem é corporalmente sedutora, seduz o leitor como quem seduz o ser amado, com a leveza do sublime que armazena as recordações no íntimo do corpo que resulta o humano, e outra que permite a volúpia da recordação como emblema da memória. “Tudo que a memória não guarda se dissolve. Morre.” (LEMOS, 2000, p. 15). O corpo é, assim, uma obra de arte que

8 Virgílio de Lemos é um poeta romântico desencantado perdido neste século e nas cidades da nossa solidão existencial. O seu olhar frágil e transparente sabe captar o efêmero e a explosão do instante na quebra dos sentidos. Mas se o poeta nos fala com um amor desesperado de nossas cidades destruídas, ele é, antes de mais, o poeta da embriaguez dos oceanos e das ilhas, do Atlântico ao Índico, sem esquecer as gregas do Dodecaneso. Poeta da errância e da deriva, poeta da fragmentação e da explosão dos sentidos, da morte do sagrado e dos deuses, Virgílio de Lemos é também o poeta da dramaturgia cruel e sacral dos gestos, das intenções litúrgicas, e da fulguração dos momentos de crispação, que emergem da revolta da carne e da alma contra o cego destino. (NUNES apud LEMOS 2000, p.08).

9 Poema V de uma série de XXVII títulos, do capítulo **Nem rei nem reino** (pp. 14 a 29): “De ilusão em ilusão, a ficção/ rodopia o seu corpo/ tais fios de música/ que abrem sulcos/ na vida. // entre o fogo e a água,/ o vulcão é uma promessa/ de esplendor.// Indulgência dos mortos,/ último sinal/ da memória” (LEMOS, 2000, p.17).

se ressignifica e ganha beleza em seus mais variados estágios, donde a virtuosidade da língua e a linguagem literária de destacam. O processo de criação do poeta envolve aprimorados dizeres, sob a guarda da sensibilidade da literatura como escola de talentos, que liberta da cadeia dos sentidos, o verbo-poesia.

Servem, apenas como orientações, por não ser o tema deste artigo, os poemas de Lemos em *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, de Nelson Saúte e António Sopa (1992) – *A sombra da viagem* (p. 40); *A fortaleza e o mar* (p. 76); *Branca a luz da madrugada* (p. 95); *Corpo de bruma* (p. 113); *Entre as areias e o mar*¹⁰ (p. 119). Em alguns destes poemas lateja a memória, o corpo, o amor, mas também a morte, como no último terceto do soneto *Corpo de Bruma* (LEMOS, 1999, p.113): “(...) como se possível fosse/ reviver um amor, anjo que a morte nos devolve” e, ainda, no soneto *Branca a luz da madrugada* (LEMOS, 1999, p.95) – “(...) luz nua/ que beija a sepultura branca e muda// como o mármore nú (sic) onde se lê seu nome”.

Com o infalível instrumento – a *Elegia*, de Saúte

O estudioso da literatura brasileira, Afrânio Coutinho (2008) nos guia nesta assertiva sobre esta elegia de Nelson Saúte, publicada primeiramente na obra *A pátria dividida* (1993).

Elegia
A mãe beijou a pólvora
no sorriso morto do filho.
Despiu a capulana e cobriu-o.

E depois vestiu as lágrimas
(SAÚTE, 2004, p. 596)

10 Essas ideias, em diálogo que aqui se ampliam, são pensadas desde a reflexão de Américo Nunes escritas em Paris de 1999 para a obra de Virgílio de Lemos - *Ilha de Moçambique* - a língua é o exílio do que sonhas: desde o texto *Gênese dos poemas da ilha de Moçambique*.

Este poema de Saúte, nos confirma que ele se apresenta aí como um antilríco. A poesia do autor de *Os Narradores da sobrevivência* (2000) não está disjunta dos dizeres do coletivo, do socialmente adquirido. Ela vinca o solo da sua *Pátria dividida* (1993) entre criação ficcional e a recriação da ficção vivida pelos africanos. Assim, o lírico se ausenta da cena e cede lugar ao historiador dos fatos sociais. A poesia revela os ditames do colonialismo português, imprime as cicatrizes da atrocidade e desenha feridas incuráveis na pele do poético. Herdeira dos ideais da poesia de denúncia e de protesto de que fala Andrade (1975), a qual vai tocar fundo na compleição e criação de poetas como Nelson Saúte. Pois,

O aparelho colonialista reagiu ao impacto provocado pela poesia de denúncia e de protesto tanto junto do círculo restrito do público africano como junto dos leitores da sociedade colonial ou da sua metrópole que recebiam uma outra imagem dos Africanos, ocultada ou deformada pelas instituições opressoras. (ANDRADE, 1975, p.10, *itálico do autor*).

É importante destacar o significado de elegíaco, pois o texto tangencia muitos temas, tais como: o sentido de melancolia, tristeza, desolação, e o lamento da morte de um ser querido ou das mazelas sofridas pela pátria, guerras, e catástrofes naturais, o que culmina na criação de um texto elegíaco de exaltação patriótica ou evocação amorosa.

Género lírico ya cultivado en dísticos desde la Antigüedad clásica, ha pervivido hasta hoy en distintas manifestaciones: la endecha, el planto o llanto por la muerte de alguien, el lamento por alguna catástrofe o la queja dolorida por un fracaso de amor. Los temas, siempre teñidos de melancolía, pueden presentar ciertas variantes. Los sentimientos intensos y contenidos, la tristeza, los lamentos que se filtran a través de apóstrofes, exclamaciones y prosopopeyas, son la base del tono elegíaco. (TASENDE, 2000, p. 241, grifo da autora).

Da citação, deduzimos que o texto de Saúte responde a um sentimento de tristeza, não pela morte individual, mas coletiva. O que se configura na denúncia de uma calamidade pública. A guerra, a colonização que dizimou vidas e, também, as guerras internas contribuíram para que a

elegia acima se constitua numa exaltação do homem subjugado à morte. Desse modo, seu sentimento de tristeza traduz os sujeitos fraturados, e, justamente, o feminino que simboliza a perda mais profunda, no caso do poema em análise.

Na elegia de Saúte, em acordo ao termo de origem grego (*e-legeia*: lamentação), temos aspectos do individual e outros do coletivo. Pois o sentimento amoroso evocado pela mãe, ao beijar parte, não do corpo do filho, mas o símbolo do que o particulariza: o sorriso, como lemos no texto, consubstancia-se na evocação amorosa; a outra afirmação, pela emoção lírica do poeta, pela qualidade estética do texto, a exaltação patriótica é colocada na consolação e no elogio feitos à sociedade feminina: o desterro ao despir-se para cobrir o filho. A mãe funcionando como a mátria que defende sua cria, tal qual o Estado deveria defender seus cidadãos. Posto desta forma, a exaltação patriótica compõe muitas elegias, tais como: evocação amorosa redentora e gratificadora, exaltação da pátria... Aquela funciona, pois, como um tema de desengano, confirmando a lamentação do poeta africano na escolha do título: *Elegia*

A mãe beijou a pólvora
no sorriso morto do filho.
Despiu a capulana e cobriu-o.

E depois vestiu as lágrimas
(SAÚTE, 2004, p. 596)

O personagem que representa a dor provocada pela atrocidade é a matriarca que, na dolorosa perda antecipada do filho, cumpre um ritual de despedida que está associado aos espaços e imaginários da sociedade africana. Esses se fragilizam, com a chegada do colonizador, pois, a cultura ancestral, e, indubitavelmente, a festa de despedida do ser que partia, ainda que precocemente, alija o ritual da despedida que primava pela entrega individual do corpo aos ancestrais, que, no entanto, com o enterro em vala comum e em coletividade, a morte perde o elo cultural de uma entrega harmônica e comprometida com a cultura ancestral destruída

pelo mesmo europeu que “é responsável perante a comunidade humana pela maior pilha de cadáveres da história” (CÉSAIRE, 2020, p.26).

O lócus da ação é o solo africano, as personagens, por meio do signo da dor, se equilibram no contraditório: o mais velho se despede do mais jovem; a festa e a alegria estão estampadas no ósculo impregnado de morte; o que é tocado antes, com os lábios da mãe, é a pólvora instrumento de guerra do antípoda; os sentidos de aconchego e despedida estão subordinados à submissão de aceitar o estrangeiro maculado na pólvora que é beijada. Nos dois primeiros versos é possível observar a existência de dois campos semânticos significativos no poema, e que, por isso mesmo, equilibram, melhor, conectam, masculino e feminino: a mãe e a pólvora; o sorriso e o filho.

A alegria que simboliza, corporalmente falando, uma linguagem africana, a lamentação ao morto, como as grandes exéquias africanas, liga-se a dois étimos profundos: boca da mãe e boca do filho. Um impregnado de amor, de vida e de recordações que tangem o silêncio na morte do filho; outro dilacerado no sorriso, revela o canto de tristeza capaz de atualizar aspectos linguísticos da morte, essa como emblema do individual, do íntimo e familiar: “sorriso morto do filho” que confere um tom de gratidão à vida e dignidade de ser africano, ainda que morto, o sorriso. Assim, o sorriso morto, o filho, se traduzem na sinédoque elegíaca: uma parte do homem africano está ferido de mortal atrocidade pelo colonizador, o sorriso consola, a expressão de alegria contagia o todo social. Uma outra parte do social, está morta no símbolo da violência: os filhos da pátria que se aderem, no bojo da ideia de edificar nações (mãe e filho), conectam objetividade e subjetividade, porque os escritores “Desmontam as genealogias do defunto em busca da razão que se adivinha oculta”, isto porque, “Estabelecem uma insuspeita afinidade entre a morte do homem e o aparecimento da fera.” (CARVALHO, 2003, p. 61).

Provocando a expectativa do leitor, o poeta dá maior agilidade e vivacidade ao texto, com o tom nostálgico da elegia, demonstrando a suposta aceitação da morte, quando a mãe doa o que tem. E, ainda, po-

demos induzir que ela, mãe, doa o símbolo de uma cultura – a capulana. Despojando-se do seu tecido que a protege, ela, a mulher africana, cobre o seu filho como no momento do nascimento, para o proteger, para o limpar, para o entregar à vida, ou para ocultar aos outros sua derrocada. Uma demonstração deduzível de que o supérfluo vale menos que a proteção corporal do filho.

Outra metáfora da morte encontrada no texto é aquela que se assemelha à água salgada, a lágrima. O contrário do que, naturalmente, proporciona o germinar da vida, a água doce. A luta dos contrários está aí posta – a lágrima, natimorta, breve, salgada como antítese de vida que se alimenta no doce, expressa a experiência do aconchego e da entrega; o desaconchego, a busca agônica da imortalidade se revela, neste verso em análise, na harmonia dos opostos: no primeiro verso a entrega está costurada no verbo despir (“Despiu a capulana”), e no último, o processo poético coletivo feminino identifica e aceita a morte, porque verte o que a representa, as lágrimas (“vestiu as lágrimas”). O advérbio que declara a reflexão – depois – como a suposta aceitação da perda, confirma a tácita aceitação do emblema de que a mãe levará, vestida, como pele, as lágrimas, isto porque anteriormente havia despido o que a adorna e a identifica como mulher, sua veste. As lágrimas funcionam, deste modo, como signo linguístico do que a tatuará para sempre, o golpe das mãos do império que a fez vestir a solidão existencial do homem, consolidado no “E depois vestiu as lágrimas”, (SAÚTE, 2004, p. 596), umedecidas pela morte.

Nosso percurso intertextual, como prometido na introdução do artigo, apresentou as reflexões sobre a morte como realidade física e palpável, mas também confirmou saberes da vida africana, assim, o poeta incursiona olhares devassadores do colonial, propiciando pensar o tempo e a ação formadora-libertária do homem de África, pois, “o lirismo alarga nossa visão do mundo, a nossa experiência vital, a nossa capacidade de reagir, conhecer, sentir, diante dos fatos do universo e da vida” (COUTINHO, 2008, p.84), como neste excerto de Barbeitos (APA, 2003, p. 83): “Borboletas de luz// esvoaçando/ de cadáver em cadáver/ colhem/ o fedor dos mortos em vão” –. O texto de Barbeitos nos permite

leituras que dialogam com o social, associando-se com o cultural, qual um ato de solidariedade histórica, rasurando os limites entre história e literatura Barthes (1999).

Considerações finais

Sob a ótica da morte na literatura africana, o presente trabalho fez referências à estética literária do escritor africano, apresentando-a ora real, ora imaginária como argumento da vida individual e coletiva nos países assolados pelas guerras no período de colonização e libertação da África. Suas obras marcam momentos significativos à busca da liberdade; mas, sobretudo, de sobrevivências como expressas nos textos poéticos e em prosa. Vale o destaque para afirmar que apenas pontuamos um ângulo de assertiva sobre a morte na literatura africana, e que, muitas pesquisas podem e devem surgir das indicações originadas neste texto. A pesquisa apontou excertos, fragmentos, que, como toda investigação, servem para abrir caminhos para o tema da morte, na literatura e na filosofia africanas, em obras (versos e prosas) e autores (romancistas e poetas) das várias nações africanas.

Na produção do texto, objetivamos contribuir para aproximar o leitor da literatura que é produzida nos países africanos de língua oficial portuguesa, cuja leitura é ciência de poucos. Somos cientes de que alguns textos pertencem a países e períodos distintos, no entanto, todos viveram a comum experiência do imperialismo português, perceptível pelo uso da literatura como instrumento na luta contra o imperialismo.

Desse modo, nas produções poéticas aqui recortadas, os poetas expressam a vocação de dizer o que conhecem, com a intensidade de reconhecer o que sentem na pele e alma, enquanto sociólogos da literatura, através da temática da morte. Porque ela expressa raiva e temor, posto que destrói a beleza do corpo e alegria do ser amado; imprime a melancolia e a resignação ante o encurtamento do ser que, possivelmente, se prolongaria, se não fosse o insaciável projeto mortífero colonial.

Nessa poética, a perfeição da vida é interrompida ante a fatal perda que proporciona, aos que vivem, habitar a amargura e o pesar dos que se foram (porque a morte antecipada pelo colonialismo, impossibilita o trânsito nos ritos africanos da tânatos nascer a uma vida nova). Mesmo ciente de que nada pode resistir à voracidade do colonialismo, o poeta a elege como tema, para amenizar e denunciar, para recordar a amargura e o pesar do sistema que não permitiu o contínuo entendimento de que a morte, ao ser africano, é um ato de plenitude, perfeição da vida que funciona, assim, como triunfo e coroação de saberes partilhados naquilo que iguala a todos, a morte. Os textos trazem marcas das fraturas incuráveis: exílio, morte, diáspora, através da linguagem literária como instrumento de partilha, pois, “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p.100).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.
- ANDRADE, Costa. *Poesias com armas*. Luanda: Maianga, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana*. Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- APA, Livia, BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Poesia africana de língua portuguesa: Antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BARBEITOS, Arlindo. *Angola, Angolê, Angolema*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.
- BARBEITOS, Arlindo. *Nzaji*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Porto: Edições ASA, União de Escritores Angolanos, 1988.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *Como se o mundo não tivesse leste*. Lisboa: Cotovia, 2003.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria da literária*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa – mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nadyala, 2015

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURÉ, Rogelio Martínez. *Poesía anónima africana* Tomo I. Habana: Lira, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JACINTO, António. *Poemas*. Luanda: Maianga, 2004.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.

KNOPFLI, Rui. *Memória consentida: 20 anos de poesia 1957/1979*. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1983.

LEMOES, Virgílio de. *Ilha de Moçambique – a língua é o exílio do que sonhas*. Maputo: AMOLP, 1999.

LEMOES, Virgílio de. *Lisboa, oculto amor* antologia breve. Coimbra: Minerva, 2000.

Luís Bernardo HOWANA, *Nós matamos o cão Tinhoso*. Porto: Afrontamento, 1964

MANJATE, Rogério. *Colectânea breve de Literatura Moçambicana*. Porto: Gesto Cooperativa Cultural, 2000.

MELO, João. *Cântico da Terra e dos Homens*. Portugal: Caminho, 2010.

MENDONZA, Pilar González de. *Diccionario de temas de literatura española*. Madrid: Ediciones Istimo, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora do UFG, 1996

SAÚTE, Nelson. *Nunca mais é sábado – antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SAÚTE, Nelson; SOPA, António. *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Luís Carlos Patraquim – antologia poética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUSA e SILVA, Manoel de. *Do alheio ao próprio: poesia em Moçambique*.

TASENDE, Ana María Platas. *Diccionario de términos literarios – todos los términos para conocer y entender la literatura*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*. São Paulo: Cia das letras.

ÓRFÃ DE GUERRA: A ANTAGÔNICA CONFIGURAÇÃO
IDENTITÁRIA DA MENINA HIMBA EM *SE O PASSADO
NÃO TIVESSE ASAS*, DE PEPETELA

Maria do Socorro Nascimento da Costa¹
(UFMA)

Cristiane Navarrete Tolomei²
(UFMA)

Considerações Iniciais: de Huambo a Luanda

Se o passado não tivesse asas (2017), de Pepetela, traça inicialmente uma violenta e árdua história vivenciada pelos angolanos na década de 1990, período composto pelos conflitos mais intensos da guerra civil do país. O romance é uma história híbrida que comporta uma fragmentação temporal e espacial: são duas histórias que se desenvolvem paralelamente e que, em algum momento, se cruzam e/ou se completam. A estrutura é tecida na alternância entre dois planos temporais e espaciais sem seguir

-
- 1 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Especialista em Filosofia e Cultura- Universidade Federal do Maranhão. Licenciada em Linguagens e Códigos- Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Maranhão. Professora celetista do C.E. Dr. Henrique Couto- SEDUC/MA. E-mail: maria.ncosta@hotmail.com
 - 2 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora adjunto III de Literaturas de Língua Portuguesa sob o regime de Dedicação Exclusiva, do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PGLB/UFMA) e do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (PGCult/UFMA). E-mail: cntolomei@yahoo.com.br

uma lógica: o período da guerra civil e da escassez na Ilha de Luanda, em 1995; e o tempo da “paz” consolidada e o crescimento econômico em Luanda, em 2012.

No capítulo de abertura da obra, destacamos marcações de temporalidade para “localizar” o leitor, ou seja, no início da história da personagem-protagonista Himba, o ano “1995” é grafado em negrito, todavia, no mesmo capítulo, a história de Sofia Moreira é marcada pela data “2012” sem a formatação em negrito. Assim, depreendemos que o autor ratifica que o passado e o presente, no contexto africano, estão entrelaçados, e que a lembrança irrompe quando menos se espera: ora se está em 1995, acompanhando as intempéries de Himba; ora se está em 2012, testemunhando a ascensão de Sofia Moreira. Entretanto, chamamos a atenção ao destaque em negrito do passado, já anunciando que ele é a base da construção narrativa e de causas e consequências em torno das protagonistas.

No entanto, para o desenvolvimento deste texto, passamos a acompanhar tanto a história quanto a configuração identitária da menina Himba, de 13 anos, as quais se iniciam durante a fuga de sua família na guerra civil, de uma comunidade da província do Huambo, na região do Planalto Central, para a capital Luanda. Contudo, o caminhão de carga que transportava a família foi atacado, Himba foi projetada do caminhão e, portanto, foi a única sobrevivente (fato que ela viria descobrir muito mais tarde). Sozinha e perdida, vagou pelo mato por alguns dias até encontrar uma estrada onde foi socorrida por um caminhão militar da Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) - do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) - e levada até Luanda, destino traçado pelo seu pai e único espaço tomado como seguro naquela altura dos conflitos.

Sobre essa predileção dos espaços narrativos, temos algumas ressalvas históricas: a primeira foi o fato de a capital (centro do poder político e religioso) e seus arredores, em 1995, estarem seguros e sob domínio do governo (MPLA), eleito democraticamente nas eleições de setembro de 1992; a segunda foi a intensificação dos conflitos no Planalto Central e, conseqüentemente, a destruição infraestrutural e um elevado nível de

escassez; a terceira e última, Luanda era considerada potencialmente um espaço de sobrevivência, diferentemente das comunidades e “aldeias” do interior do país, pois, naquela ocasião, era considerada um local mais “seguro” por não existirem conflitos armados e por ser próxima ao porto, o qual é o posto de abastecimento de comida do país

No itinerário de Huambo a Luanda, tal como a instalação na Ilha de Luanda, a vida de Himba sofreu reviravoltas. Por essa razão, no presente estudo investigamos primeiramente os acontecimentos do conflito interno utilizados pelo autor para compor um dos elementos constitutivos das mudanças sociais e impulsionadores da transformação identitária da personagem. Em seguida, analisamos outros elementos/aspectos da narrativa – tanto estruturais quanto sócio-históricos- utilizados pelo autor para forjar a identidade de Himba, por exemplo, a escolha do nome da personagem, evocações da memória, elementos da natureza, espaço narrativo, personagens, violências física, sexual e psicológica, deslocamento duplo (de Huambo-Ilha; infância-adulta), corrupção e assédio. Portanto, para as discussões empreendidas, utilizaremos Stuart Hall (2006) e Joel Candau (2010) para refletirmos sobre identidade fragmentada; Maurice Halbwachs (2006), Henri Bergson (2006) e Beatriz Sarlo (2007) para analisarmos alguns aspectos inerentes à memória coletiva e individual e sua relação com a construção da identidade de Himba.

Forjando identidades: a presentificação do passado ao experienciar novos espaços e situações de ausências

A história de Himba é moldada pela guerra civil angolana, tal como o testemunho de Pepetela na escrita do romance *Se o passado não tivesse asas*, o qual é o resultado da leitura que o autor, como ser sociopolítico e marcado pela experiência imperial moderna (SAID, 2011)³, faz do seu país de origem, posto que essa obra é atravessada por questões políticas, econômicas, culturais e ideológicas. Nesse sentido, pensando na indisso-

3 Isto é, essas narrativas são construídas a partir da representação de um espaço social que conjuga subjetividades individuais e referências coletivas advindas, tanto das raízes africanas, quanto do imperialismo europeu clássico do século XIX.

lubilidade da experiência temporal e espacial, ideia advinda do conceito de *cronotopo*: “[...] à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 211); e pensando a partir do prisma de Angola, notamos, como, em meados dos anos 1990, a guerra civil se intensificou, afetando diretamente a vida cotidiana dos angolanos, basta ver que ela fragmentou espaço e tempo, dividiu famílias e comunidades, reestruturando a sociedade angolana e sua realidade. Por conseguinte, Angola, enquanto um espaço estruturado por conflitos, desde a invasão dos povos Bantu, constitui para Pepetela um lócus por excelência para a construção de suas representações, sejam elas sócio-históricas, socioestruturais, de sujeitos e, sobretudo, de suas experiências

Pensando em um espaço simbólico, como é o caso de Angola, no que diz respeito à constituição de uma identidade, tomamos emprestado as concepções de Stuart Hall (2006) sobre “identidades localizadas” e/ou “espaço de identidade” presentes em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), a fim de sustentar as postulações sobre o processo de construção da identidade da personagem Himba, sobremaneira, na Ilha de Luanda. Assim, como ressaltamos anteriormente, no itinerário de Huambo à Ilha de Luanda, a vida de Himba sofreu algumas reviravoltas que a fizeram experienciar vivências de violência e orfandade em um espaço profundamente moldado pela guerra civil. Esses espaços, Luanda e a Ilha, marcaram a construção da identidade da personagem, tendo em vista que, nesse constante movimento elaborado pelo romancista, representações identitárias são tecidas e reconfiguradas, destacando como a dupla trajetória de Himba tem efeito significativo no enredo e nas transformações identitárias da menina.

Nesse sentido, o primeiro aspecto a ser apontado, quando pensamos na construção da identidade de Himba, é a escolha do seu nome, não sendo ela ocasional e tampouco arbitrária, assim como não foi no plano espacial e temporal privilegiado pelo autor. Destarte, o nome Himba tem como inspiração um grupo étnico africano denominado pelo mesmo nome, e que vive na fronteira de Angola com a Namíbia. São povos

seminômades e pastoris à procura de espaços com melhores condições de sobrevivência e preservação de sua cultura, possuem uma sociedade matriarcal vulgarmente conhecida por “mulheres vermelhas”⁴. Ou seja, o significado do nome da personagem-protagonista revela-se interligado ao enredo da narrativa e é um nome afrocentrado, que trata de deslocamento espacial em busca de melhores condições de sobrevivência, tal e qual da situação social feminina na realidade da guerra, ou melhor, na situação de uma menina que se desloca e é deslocada por questões sociopolíticas, e passa a viver de ausências. Embora *himba* simbolize independência e guardiã das tradições culturais, também pode ser lida como vítima das normas socioculturais que controlam o corpo e as decisões desse grupo. Pepetela, na construção de Himba, apropria-se dessa simbologia para representar um sujeito sem controle do próprio destino, de escolhas, de condições básicas como higiene, alimentação e equilíbrio emocional, entretanto, é um sujeito/resistente que sobrevive.

O segundo aspecto por nós privilegiado é a constituição do *eu* da personagem no decorrer de sua infância e as experiências adquiridas após a tragédia envolvendo a família huambense. Logo, nas primeiras páginas da narrativa alguns traços são apresentados por meio de evocações das memórias e imbricados ao espaço que ela ocupa naquela altura:

Ela era pequena, mas percebia essas conversas de adultos. Talvez fosse demasiado adulta, tinha muito sentido de responsabilidade e só tentava uma coisa se sabia que conseguia fazer com perfeição.

Sentada ao sol no mato, *lembrou* a conversa que ouviu por acaso sobre isso mesmo. Dizia o pai que ficava um bocado preocupado com a falta de gosto de Himba pelas brincadeiras e correrias, sempre ocupada a tomar conta dos irmãos e a aprender a lida da casa com a mãe ou os deveres da escola.

- É demasiado adulta, uma criança deve brincar, haka!

4 Apesar de haver uma prática poligâmica (por motivos econômicos), a mulher himba é livre para relacionar-se com mais de um parceiro, sua higiene é feita por meio da utilização de banha animal, protetor solar e com banho de defumação, preparado com incenso e essências de ervas e folhas secas. Para mais, nessa sociedade, a mulher é um ser *forte* e uma guardiã das tradições culturais, ocupando uma centralidade na realização de algumas atividades; já os homens trabalham com a pecuária e são responsáveis por prover a alimentação.

- São os tempos- disse a mãe. - Uma situação de guerra afeta as crianças tanto ou mais que os adultos. Percebe que andamos sempre com medo, preocupados... Não lhe apetece brincar, rir, contar piada.

- Mas os outros cantam e dançam. Jogam futebol. E têm a mesma idade. Só Himba...

- Não é só ela. Outras mães se queixam do mesmo. Aqui no posto, onde nem médico há, a enfermeira é tudo, até psiquiatra e padre... Ou madre. (PEPETELA, 2017, p. 12, grifo nosso).

A partir desse fragmento, concebemos duas interpretações para a compreensão da complexa identidade da personagem, focando em sua segunda infância: de um lado, nos deparamos com sucessivos assaltos da memória, que correspondem ao que aqui chamaremos de “primeiro momento/ação” da construção da identidade de Himba, nos quais são narradas sobreposições de comportamentos comuns de uma criança por traços característicos de adultos (“demasiado adulta”, “tinha muito sentido de responsabilidade”, “falta de gosto pelas brincadeiras e correrias” e sempre a “aprender a lida da casa com a mãe”). São traços elaborados/moldados a partir da sua relação com os pais e diante da atmosfera da guerra, uma vez que a insegurança e a tensão causadas pelo contexto afetavam adultos e, principalmente, as crianças. Nesse deslocamento duplo de Himba (de Huambo-Ilha; infância-adulta) e ao experienciar novos espaços, o narrador nos apresenta as memórias da infância da personagem, nas quais os primeiros ensinamentos (familiar, escolar e religioso) nos são narrados. Essas memórias coadunadas com os sistemas simbólicos, por exemplo, a língua e a cultura, contribuem para a formação identitária da menina e antecipam sua posição como sobrevivente.

Do outro lado, temos acesso aos momentos solitários e introspectivos de Himba após a perda da família, o que nos faz conhecer seu modo de ser e de perceber a realidade, quer seja por meio dos assaltos da memória com “marcas de uma infância normal, no meio da guerra” (PEPETELA, 2017, p. 85), quer seja por meio das descrições do espaço experienciado na agora situação de órfã e perdida. Desse modo, seus traços e modo de compreender-se no mundo não seriam mais apontados ou descritos

por terceiros, mas sim por meio de sua atividade mental, manifestada e moldada pelo seu meio social, e que nós leitores só tivemos acesso por meio da técnica de fluxo de consciência constantemente utilizada por um narrador onisciente múltiplo.

Sendo assim, ao chegar a Luanda, a personagem recorre as suas memórias para compreender o casco urbano e a sua nova realidade, pois à proporção que experienciava a cidade, as lembranças da comunidade e daquilo que vivenciou com a família emergiam: seja para explicar um episódio incomum testemunhado, um hábito compartilhado, uma cultura e/ou algo que remetia ao cotidiano ao lado dos pais e irmãos; seja para retomar as explicações do pai sobre a História de Angola e o aspecto mítico da capital Luanda. Para melhor exemplificarmos destacamos dois episódios: o primeiro ocorre durante seu *luandar* que, vagando em busca por sobrevivência, desvela tempos, memória, história e paisagens plurais:

Avançou mais e a extensão azul, que ela reconhecia, se alargou. Desembocou em plena Avenida Marginal, rodeando a apertada baía, até parecia era lago muito grande. Se maravilhou, nunca tinha visto coisa mais linda. Tinha estudado nos livros da escola e o pai também contou [...] Mas era mais bonita na realidade que nas fotografias que vinham nos compêndios escolares. Lá do lado esquerdo devia ser a Ilha com suas palmeiras e casuarinas. Esqueceu a fome e a vontade de urinar. Ficou só contemplando a Baía, os prédios à volta, a Fortaleza de S. Miguel, que ela sabia ser muito antiga, ascendendo à época da conquista colonial. (PEPETELA, 2017, p. 33).

O segundo se passa no momento em que Himba esperava pelos restos de comida que despejariam na lixeira de um restaurante na Ilha:

- Ouvi um pedir café, já não falta muito - Disse Kassule [...] Himba lembrou, o pai, lá em casa, também pedia o café no fim do almoço. E a mãe sempre reclamava, já tomaste café de manhã, uma caneca cheia, mas o pai insistia, sorrindo, depois de comer se deve tomar um café pequeno, mas mais forte, isso é moda mas é dos brancos, ripostava mãe. (PEPETELA, 2017, p. 65).

No segundo fragmento, sublinhamos que Himba ao evocar um passado compartilhado com a família em Huambo e enquanto experiencia novos espaços e situações de ausência, presentifica o passado, e ao ligar dois tempos, a personagem preenche de forma efêmera o vazio que a solidão domina. Desse modo, recorrendo às reflexões da estudiosa Beatriz Sarlo em sua obra *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), na qual ela afirma que relembrar é uma forma de presentificar o passado, entendemos que

[...] o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprios. (SARLO, 2007, p. 10).

Ao relembrar episódios do passado, Himba descortina aquilo já apontado por Henri Bergson (2006) no fragmento recuperado por Sarlo, no qual ele afirma que o passado segue o sujeito a todo instante, desde a infância por meio daquilo que ele sente, pensa e quer, isto é, o passado continua presente apesar de não haver uma consciência disso. Em suma, sobre seu processo de compreensão da dura realidade pós-tragédia e de estado permanente de nostalgia, Himba assim nos sintetiza suas evocações, ratificando que os pressupostos de Bergson e Sarlo sobre a presentificação da lembrança vão ao encontro da configuração identitária da personagem, tal como o narrador nos apresenta:

Acontecia muitas vezes com Himba: um voo de pássaro, uma rabanada de vento, uma frase apanhada da rua, qualquer coisa, por mais insignificante, evocava os pais, a vida anterior, os irmãos mais novos, a casa perdida na voragem da guerra. Esses pequenos episódios tão importantes hoje quase não tinham significados na altura que ocorreram. Os eruditos chamariam marcas da sua identidade. [...] os episódios do passado viviam com ela, viviam nela. (PEPETELA, 2017, p. 84).

Essa é uma síntese das evocações da memória de Himba e, à medida que ela experienciava a dor da fome e testemunhava violências na disputa por alimentos, suas memórias iam adquirindo novos contornos e, até mesmo, aos poucos “silenciadas”, transformadas segundo as circunstâncias, mesmo que essas memórias vivessem nela e a constituíssem enquanto sujeito. Sendo assim, o afastamento do grupo familiar fez o sentimento de pertença da personagem ser acionado por meio das lembranças, quer dizer, pela memória coletiva que a ligava a um grupo, um lugar. Por obra disso, os pressupostos sobre memória de grupo de Halbwachs vêm nos servir também de sustentação para o fechamento desse primeiro momento de configuração da identidade de Himba, pois:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Logo, tanto o sociólogo Halbwachs quanto o filósofo Bergson reforçam essa tese ao afirmar que os sujeitos carregam com eles suas memórias desde a infância, e seria esse um aspecto importante que marca a construção de uma identidade: são lembranças individuais que vão ao encontro de lembranças coletivas sem se confundirem, vivas e conservadas, configurando-se como os primeiros aspectos identitários de Himba.

Destarte, na construção da personagem Himba, Pepetela privilegia memórias, um espaço, seleciona contextos e dá margem às experiências para compor a representação de uma identidade formada a partir de uma relação dialética entre elementos externos e internos, ou melhor, devido à concepção de uma “identidade localizada”, Himba é formada e transformada continuamente no que tange às formas pelas quais ela é representada ou interpelada no sistema cultural que a rodeia, pois ela compõe o sistema cultural múltiplo e contraditório de Angola (HALL, 2006). Assim, ressaltamos que o passado evocado por Himba não ofe-

rece um caráter de unidade à sua identidade, pois os episódios recém vivenciados, as percepções de fenômenos espaciais (social e cultural) atrelados a aspectos subjetivos (ao longo de sua existência acumulada), contribuem para a construção de sua identidade que, como enfatiza Hall (2006), está sempre em processo, quer seja em um processo histórico-social, quer seja em processos inconscientes:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, inexistentes na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p. 38).

Fazendo um paralelo da assertiva de Hall com a formação em processo da identidade de Himba no romance, ressaltamos que o findar de um momento e o início de outro lhe conferem esse movimento, esse estar sempre “em processo” devido a uma incompletude propiciada pelos longos conflitos que marcaram Angola e, consequentemente, a vida de Himba. Logo, esse duplo movimento (identidade da personagem e do enredo) é apresentado ao longo da narrativa, em especial na sua fase na Ilha de Luanda, na qual o autor utiliza metáforas, metonímias e alegorias como mecanismos para, em um primeiro plano, costurar tempos, memórias, histórias, personagens e os conflitos do enredo; e, em um segundo plano, revelar as mudanças identitárias ocorridas por meio de uma interiorização e exteriorização da realidade violenta e de carência do contexto da guerra civil como veremos melhor no subitem a seguir.

Filha da guerra: personagens e o mar como prenunciadores da violência na Ilha de Luanda

É nítido como uma constante dialética atravessa a narrativa de Pepetela, seja quando o romancista entrelaça identidade e memória, ou quando costura os elementos da natureza às ações e personagens do enredo: “[...] os últimos dias têm sido muito calmos, quase sem vento nem ondas [...]” (PEPETELA, 2017,

p. 78), ou seja, a estabilidade do mar e do vento significa tranquilidade e falta de disputas violentas por comida no enredo; mas também anuncia o aparecimento de mais uma menina para compor a cena e o grupo de amigos. Dessa forma, na Ilha, como assinalamos anteriormente, a protagonista e seu amigo Kassule passam a integrar um grupo para melhor sobreviverem, e a personagem Madia, por exemplo, desponta como prenunciadora da vulnerabilidade do corpo feminino diante do espaço inseguro que se configurava a Ilha, surgindo também para contrapor identidades e experiências (jogo das diferenças), dando início ao terceiro aspecto da construção da identidade antagônica da personagem, como anuncia o narrador:

(citação da obra) Era um pouco maior que Himba, mais forte de ossos, com carnes. Nadava bem, mergulhava como os rapazes, fumava restos de beatas que encontrava. E ria com voz forte[...]. Retirou da ponta da Ilha, contou aos dois, se juntando à noite no muro perto do restaurante, esperando o pitêu, estava farta de ser fodida pelos outros, os três de cada vez, os tipos do bando do Jonas. E se ficasse grávida, já viram a cena? Por isso se aproximou da cidade, embora houvesse menos comida.- Te faziam o quê? - Perguntou Himba. – Ué, me fodiam. Não saber o que é isso, sukua? Kassule disse, não sabe mesmo, ela veio do mato há pouco, sem mal na cabeça [...]. (PEPETELA, 2017, p. 78-79)

No excerto, por exemplo, Pepetela anuncia Madia, uma menina de 14 anos que, ao realizarmos uma analogia, tem uma história fragmentada parecida com a própria História de Angola: uma menina que pertencia a uma família em situação extrema de pobreza e de violência, filha de uma mãe alcoólatra e de um pai desaparecido na FAPLA-MPLA, que, ao sofrer sucessivos estupros praticados pelo padrasto, decidiu ir morar nas ruas de Luanda, ou seja, é uma história fragmentada como a de seu país, pois 20 anos de guerra resultaram na mutilação de todas as instituições e estruturas da sociedade, evidenciando que a menina, apesar da idade, já acumulava muitas experiências de violência e traumas, tal como a própria nação recém-independente. E ao ser indagada sobre o porquê de estar na Ilha, Madia respondeu:

- Eu é que vim embora. Disse mesmo, vou arranjar outro sítio. Ela disse está bem, vai então.
 - Mas porquê disseste?
 - Porque ele não me largava. O homem dela. Sempre a me apanhar a dormir e me foder. À frente da minha mãe. Sukuma! Ela reclamava, lhe dava socos com cuidados para não o irritar demais, deixa a minha menina em paz e ele dizia menina o quê, está bem larga já. [...]
 Baixinha para a idade, mas forte pelas lutas. Contou a sua infância na Província de Malanje, no Kela, sítio muito bom, até ficar um dia isolado, guerra por todos os lados, o pai no exército, a mãe dada a esquecer sofrimento na bebida. (PEPETELA, 2017, p. 80-81).

Para mais, o narrador, em uma de suas intromissões, enfatiza que as vivências traumáticas da personagem podiam ser lidas no seu comportamento e hábitos, os quais não eram “comuns” para meninas naquela idade, e na descrição de seus traços físicos e comportamentais podemos perceber as violências sofridas. Para além da situação vulnerável de Madia e, consequentemente, dos traumas acumulados, o autor reforça a fragmentação da família e do *sujeito feminino* provocada pelo arrastar da guerra civil, pois a ausência do pai, como explica mais tarde o narrador, contribuiu profundamente para a dependência química da mãe e os abusos sexuais sofridos pela filha. Assim, depreendemos que Madia vem deslindar ações trágicas na vida da personagem Himba, a qual tinha nas atitudes, na forma e no cheiro⁵ a inocência natural da infância (o cheiro fresco e de flor), e que desconhecia os atos violentos que Madia já havia experienciado, como podemos perceber no fragmento anterior. Face a isso, os prenúncios trazidos por Madia logo se concretizam, tendo em vista que quanto mais intensos eram os conflitos no Planalto Central, maior era a proliferação de bandos na Ilha (grupos de delinquentes), fenômenos que causavam preocupações nos ilhéus e, sobretudo, em Himba, e logo ela obteve respostas. Foi em um passeio despretenso com Kassule a lugares desconhecidos e mais afastados de seu refúgio

5 Ressaltamos que nesse estudo não nos aprofundaremos na questão do trauma do estupro, apesar de termos noção de que ele é significativo para a compreensão da fragmentação da identidade da personagem.

(nos blocos de cimento próximos ao restaurante) que Himba se deparou com um desses bandos:

De repente, chocaram com um grupo de rapazes, sentado no chão, a fumarem. Cheiro de liamba [...] Himba percebeu logo o consumo pelo cheiro antes de ver os demônios nos olhos dos rapazes. Eram quatro. Se levantaram quando os viram. O que estava com o cigarro na mão avançou rapidamente o braço para Himba, queres? Ela negou com a cabeça. E se virou na direção da praia, tocando no braço de Kassule, indicando retirada. [...] Dois rapazes ainda estavam de pé, sempre calados. Empurraram de repente Kassule que se desequilibrou e caiu, desamparado [...] Um dos dois empurrou-a também. Caiu perto do mais forte, que logo a agarrou, é isso mesmo, minha menina linda, fica só ao pé de mim. Himba tentou se debater, mas ele abraçava-a por trás firmemente. Kassule se atirou para frente contra o que segurava Himba, mas levou um murro de um deles e foi contra uma árvore. [...] o nomeado Chico lhe deu um pontapé na perna e ele caiu mais uma vez [...] Foi a vez de se virarem todos para Himba.

- Segurem só as pernas dela- Mandou o mais forte, o que a abraçava.

Dois seguraram com força as pernas que se debatiam, mas foram afastadas. O terceiro ficou a observar divertido os esforços de Kassule, se arrastando pelo chão, para chegar à muleta.

O maior se deitou por cima da menina e violou-a.

Os gritos dela se confundiam com os de Kassule. Depois se revezaram os quatro, seguindo uma hierarquia de grupo, e ela já não gritava, só chorava. Também Kassule, deitado no chão em posição fetal, virado para não ver.

Os quatro deixaram os dois com seus soluços e foram embora, a contar vitórias e heroísmos. (PEPETELA, 2017, p. 87-89).

A ainda menina detentora de pureza é vítima de um estupro coletivo, sendo obrigada a abrir os olhos para as agruras da vida agravadas tanto pelos conflitos armados quanto pela precariedade dos espaços que ela ocupava. Sendo assim, fazendo alusão ao excerto, percebemos que a cena narrada expõe que a vulnerabilidade do *corpo feminino* em situação

de rua é agravada em um contexto de guerra, porém, enfatizamos que as violências físicas e psicológicas contra a mulher, em um contexto macro, acontecem tanto em espaços públicos quanto nos espaços privados (nas ruas ou no seio familiar), dentro ou fora de um contexto de conflitos armados, como podemos verificar nas duas representações de mulheres angolanas tecidas por Pepetela: Madia e Himba.

Logo, essa violência sofrida é uma das mais traumáticas vivenciada pela personagem, a falta de segurança naquele espaço lhe confere um sentimento de derrota, e que quebrou algo dentro dela, era uma dor que transcendia o físico, emanava da alma, pois a guerra além de tirar o direito de viver uma infância em sua plenitude ao lado da família, agora roubou-lhe o que ainda lhe restava, a pureza guardada em seu íntimo⁶. Sendo assim, esse episódio se configura um divisor de águas na vida de Himba, a julgar que a dor sentida, ao ser roubada de si, provoca um trauma que a seguirá, forçando (por meio da presentificação do episódio) a porta da consciência (BERGSON, 2006)⁷ até a idade adulta.

Com essa presentificação, notamos que alguns traços de sua identidade começam a sofrer alterações e destacamos alguns trechos, além de evidenciar a dor performatizada pelas expressões de seu corpo, há a ausência da voz feminina de Himba, que é abafada pela voz do narrador, uma voz que descreve os sentimentos e as reações dela por meio do olhar de Kassule e não por meio do fluxo de consciência da vítima, e isso também pode ser lido como resultado do trauma do abuso sexual que incapacita a vítima de expressar a dor sentida: “Riam todos, menos Himba, *sempre fechada dentro dela*, Kassule reparava [...]” (PEPETELA, 2017, p. 100, grifo nosso; “*Cara triste, sossegada [...]*” (Ibid., p. 102, grifo nosso); “[...] há tempos não que ela *não participava de nenhuma conversa, sempre alheada na sua dor [...]*” (Ibid., p. 106, grifo nosso).

6 Ressaltamos que essa presentificação do passado no cotidiano de Himba pode contribuir com a perda da segurança emocional, impossibilitando-a de estabelecer relações de afeto e confiança com os outros posteriormente (FIGUEIREDO, 2019).

7 Himba, Kassule, Madia e Noé faziam parte da geração que “[...]se comunicavam quase exclusivamente em português, embora percebendo ainda parte das línguas das respectivas regiões. Com a estadia prolongada em Luanda, era difícil reterem esse conhecimento, exceto cumprimentos insultos ou alguma expressão mais habitual.” (PEPETELA, 2017, p.106-107).

Outrossim, damos ênfase à perda das sandálias de Himba que, por exemplo, é uma metáfora elaborada por Pepetela para elucidar sua grande perda: a infância/pureza simbolicamente representada pelo único objeto que ainda a ligava a mãe. É também por meio do pensamento fixo nas sandálias (sua perda menor) que o narrador nos descreve cenas que destacam os pés desprotegidos da menina: “[...] Himba agora andava descalça, as sandálias tinham ficado perdidas na floresta. Os pés não estavam habituados ao cimento quente ou à areia de cima da praia, igualmente a queimar quando o sol batia furioso.” (PEPETELA, 2017, p. 100). As descrições dos pés de Himba desprotegidos reforçam a sua situação de carência e orfandade após o episódio da violação, assim como reitera que uma sandália para uma criança em situação de rua representa tanto um objeto de necessidade, quanto um artigo de luxo considerando as circunstâncias desumanas. Essa realidade das crianças em condições de carência extrema representada na trama de Pepetela, evoca uma memória coletiva de Angola, na qual muitas crianças ocupavam aquele espaço por falta de alternativa, e um número significativo sucumbia na criminalidade, enveredando para o mundo da delinquência, a saber, quando Himba cogitou roubar um par de sandálias de um banhista devido à necessidade e na falta de proteção para seus pés, ou quando por meio dos relatos de Madia tomamos conhecimento do bando do Jonas que tanto roubava quanto violentava as meninas na Ilha.

Na sequência, após uma fase de Himba imersa na dor causada pela violação, surge Luemba: mais uma menina de oito anos a fugir da guerra e em busca de refúgio nas cidades situadas no litoral, vinda de Benguela chega até a capital Luanda para morar com uma tia, e após muito ser maltratada e explorada, foge e vai parar na Ilha. Logo, o aparecimento de Luemba na história/vida de Himba representa, dentre outras coisas, o término do processo de luto pelo qual ela passou, configurando-se “chave” que fechou e abriu um novo ciclo. A eminência de Luemba e de outras personagens, para além de um mecanismo de engenharia do texto narrativo ou um mecanismo utilizado na formação da identidade da personagem, é uma forma outra de representar os sujeitos plurais que compõem a sociedade angolana (uma sociedade híbrida), ou seja, a cada

nova relação (de amizade ou de proteção) estabelecida, uma face/História de Angola era descortinada⁸, e seguindo essa lógica de representações de identidades e espaços de Angola, Pepetela cria um personagem importante para mais um desvelamento das faces de Angola e sobretudo de Himba, assim apresentando-o:

O mar estava bravo quando Tobias entrou na sua vida.

Ao acordar com o bramido das ondas avançando como um esquadrão de conquista para depois se espalmarem na praia e avançarem pela areia quase até o sítio onde os miúdos estavam deitados, Himba antecipou um dia difícil, adivinhando a cor do mar, estranhamente escuro, misturado com a espuma branca suja que, pelo contraste, reforçava a impressão de fúria. Os romãs sujas e desmanchadas. [...] O meu nome é Tobias, sou chefe desse grupo. E tu, espertinha, vais ser minha mulher. Te disse no outro dia.

Himba não precisou levantar os olhos para saber que se referia a ela. [...] - Julgas foste esperta no outro dia, que nos enganaste. Vimos muito bem não havia pai nenhum, vocês são kandengues de rua como nós... (PEPETELA, 2017, p. 168 -169).

É diante dessa agitação do mar que surge Tobias, para dar corpo às novas maneiras de a personagem-protagonista lidar com as dificuldades e de arranjar proteção naquele espaço inóspito. Solidificando o terceiro aspecto, Tobias, igualmente como muitos outros deslocados, vinha do Planalto Central (de algum lugar do Bié), jovem de 17 anos⁹, educado por missionários e, por esse motivo, nunca havia sido recrutado por nenhum dos grupos em conflito (MPLA e UNITA), em razão do respeito que os missionários conquistaram de ambos os lados. Ademais, apontamos que, como já fez em outras obras, Pepetela recorre a nomes eclesiásticos para

8 “[...] seu feitio calmo, mas seguro, inteligência e vontade de aprender. Leu mais que todos os colegas de escola, discutiu com os missionários quase como um adulto, não só as coisas da religião[...]” (PEPETELA, 2017, p. 169).

9 “- Te juro, minha deusa linda, vou te proteger de todos os perigos. À tua família também, passa a ser minha família. Um dia te mostro sou mais forte que esse nome que falaste, nem sujo a minha boca com essa palavra merdosa. [...]Kassule observava o espetáculo como alheado, embora percebendo o ardil da amiga, a qual tinha jogado os trunfos e ganhado o que podia. Depois deveria ceder muito, mas não contava, a vida se vive minuto a minuto, nunca se sabe o que vem a seguir.” (PEPETELA, 2017, p. 173-174).

dar simbologia ao nome de um de seus personagens, em conta que Tobias é um nome bíblico que significa aquele que agrada a Deus e que é bom, isto é, essa alusão do nome do personagem explica, posteriormente, seu surgimento e a relação contraditória que ele estabelecerá com Himba.

Em vista disso, o aspecto escuro do mar (arrolado à simbologia do nome do personagem) prenuncia como se dará a relação de Himba e Tobias, bem como anuncia as próximas ações do enredo, pois o mar e toda a simbologia que há nele, por meio de suas imagens efêmeras, possibilita duas interpretações: a primeira tem relação com o entrançamento entre a entrada de Tobias na vida de Himba e sua contribuição na construção da identidade da personagem; e a segunda está ligada às ações que se desenrolariam no cotidiano dos órfãos a partir daquele momento. Assim, depreendemos que a fúria do mar é também uma reação de revolta da natureza contra os acontecimentos violentos que se desdobravam no interior de Angola e na Ilha, tal como um antecipador das decisões de Himba em troca de proteção e sobrevivência. Sobre a dupla simbologia contida na cor do mar e sua relação com os órfãos, apropriamo-nos das assertivas de Bachelard (1997, p. 49) ao afirmar que:

[...] podem-se descobrir as duas águas, a da alegria e a da dor. Mas não existe apenas uma lembrança. Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre.

Referenciando o pensamento de Bachelard, da mistura contraditória da água da alegria e da dor, é que se constrói a relação entre Himba e Tobias, iniciada devido às adversidades na Ilha e a necessidade de se agrupar em busca de sobrevivência, já que foram essas adversidades que moldaram as decisões da personagem, em especial fazendo-a propor a Tobias uma relação de troca, dada sua situação social de vulnerabilidade e precariedade nesse espaço inseguro. Ademais, o rapaz também lhe chamou atenção pelo nível de oratória, pois, segundo Himba, ele não era um “analfabeto ignorante” como a maioria que ocupava aquele espaço, e, perante o inevitável e aceitando a fatalidade, Tobias se configurava

como um mal menor: fora carinhoso ao prometer proteção a ela e sua família e por esse motivo já merecia a barganha: “- Te pergunto de novo, és tão forte como ele? Porque disseste que me ias proteger, a mim e à minha família. Preciso de saber se é verdade, nos proteges do Jonas¹⁰?” (PEPETELA, 2017, p. 173).

Himba havia aprendido a defender-se e sobreviver. Ao barganhar com Tobias, seus primeiros aspectos invisíveis complexos e contraditórios ganham forma, e ao projetarmos no comportamento da personagem a simbologia da transformação da água apresentada pelo filósofo Bachelard, percebemos o processo de mudança (água clara para água escura) da menina nas atitudes e no comportamento: a esperteza e a forma artil de solucionar problemas e evitar atritos constituem um novo traço de sua personalidade, justificados pela necessidade de defender-se e sobreviver na Ilha. Essas novas características, configuradas primeiramente em seu mundo interno, externalizam-se e substituem as traçadas no início da trama, na qual Himba era uma criança inocente, altruísta e de mundivivência limitada.

À guisa de conclusão desse subitem, apontamos que estabelecer um pacto de proteção se configura como a primeira atitude astuciosa (?) da personagem na tentativa de sobrevivência naquele mundo de ausências e violências. Apontamos também que entre Tobias e Himba existia uma relação contraditória: era um pacto de proteção que exigia um pagamento por parte da menina, e, considerando as consequências da violação sofrida e as que poderiam vir a acontecer naquele espaço, assinalamos que no enredo esse pacto era apresentado como um mal necessário, tal como evidencia o narrador:

Era isso, *estava habituada a ter um homem*. Por vezes ele era um pouco violento, para marcar a sua autoridade, sem exagero. Acabava por fazer tudo o que ela queria, com jeito e convência. Das primeiras vezes lhe doeu quando ele

10 Assim, destacamos que o sentimento de terror e aversão à relação sexual, tanto na adolescência quanto na fase adulta, é comum a mulheres que foram vítimas de estupro quando criança, e que, apesar de passar por um longo luto, elas têm dificuldade de se permitir a novas relações afetivas e/ou conjugais.

a penetrou, sempre à noite, longe do grupo, só lhe pedindo para evitar muitos gemidos, ele fazia o mais suavemente que podia. Ela obdecia, engolia os gemidos, *deixava o seu homem exercer o direito de macho* embora se retesasse como uma mabanga. Tempos depois já não estava aterrorizada com o que iria acontecer quando ele a afastava do grupo *e a levava a deitar na areia e começava a lhe acariciarr os mamilos e depois as coxas*. Aprendeu a relaxar o corpo, deixar acontecer com naturalidade. Doía menos. *Até tentar participar* e, por vezes, *sentir um ligeiro prazer*, nunca o verdadeiro prazer, de que falara Madia. Pelo menos já não tinha dores e era mais agradável do que entrar na água fria. Tobias não cheirava mal, não a apertava com brutalidade. Se era isso que tinha que pagar pela ausência do medo constante, então pagava. Achava tinha feito a opção certa. (PEPETELA, 2017, p. 193, grifo nosso).

As representações tecidas por Pepetela apontam as violências daquela realidade aterradora, da mesma maneira que enfatizam os sacrifícios que uma menina órfã, em situação contínua de vulnerabilidade, faz em troca de uma segurança mínima, pois a proteção de Tobias amenizou o medo que a dominava e aterrorizava constantemente. Logo, dois pontos nos chamam a atenção nas descrições dos momentos íntimos entre Tobias e Himba: o primeiro está relacionado ao trauma ocasionado pelo estupro que a menina sofreu, já que apesar de ser uma relação sexual “consentida”, Himba ainda era uma criança e o ato lhe causava desconfortos, e embora aos poucos a repetição cause uma sensação de naturalidade, ressaltamos que o trauma é evidenciado no fragmento, sobremaneira, pela falta de prazer e sua comparação com a sensação de entrar na água fria.

A segunda informação tem uma relação profunda com a guerra e também faz alusão às normas do patriarcado que moldam as concepções sociais representadas tanto por Tobias, ao exigir que Himba fosse sua mulher para assim cumprir “obrigações” atribuídas às mulheres, quanto ao fato de somente ao homem era dado o direito de sentir prazer. Assim, a dura realidade do contexto da guerra civil em Angola é lida, especialmente, nas expressões utilizadas pelo narrador que, de forma seca e direta, choca o leitor ao narrar a cena de uma menina de 13 anos, mantendo

relações sexuais, as quais são naturalizadas tanto pela menina, que não tem alternativa, quanto pelas instituições sociais públicas ao serem indiferentes às variadas violências sofridas por aquelas crianças em situação de rua, como podemos perceber nas expressões destacadas no excerto.

Órfã de guerra: silenciando memórias e descortinando identidades fragmentadas

Reiteramos que enquanto Himba era virgem e pura, o ato de reviver suas memórias com a família era constante; entretanto, após o estupro coletivo e a relação sexual constante com Tobias, houve o silenciamento da memória assumido por ela como forma de romper com o passado pela vergonha do presente. Em outras palavras, isso pode ser lido como uma forma de Himba proteger o seu *eu* do passado, como um mito intocado, considerando a impossibilidade de retomar a uma realidade e um *eu* inexistentes. Assim, diante das reconfigurações identitárias de Himba, no decorrer das ações do enredo, o autor articula o descortinamento da sua nova face por meio da oportunidade de sair da Ilha, a qual ocorreu em uma visita à Dona Isabel, uma amiga cativada desde o dia em que se instalaram na Ilha, momento em que, aos filhos da guerra, foi dada a boa notícia desse modo narrada:

- Vocês sabem de uma coisa? Começaram a criar lares para crianças que estão como vocês, abandonadas, a viveram nas ruas... Algumas instituições, quer dizer, serviços e pessoas contribuíram, o governo também, parece... não sei bem todas. Mas conheço um padre que encontrei por acaso na igreja de Nossa Senhora do Cabo no domingo [...] à saída da missa conversei com ele. O nome é Adão. O padre Adão criou um lar para meninos de rua. [...] perguntei se não arranjava lugar para dois, uma menina e um rapaz, calmos, bem-educados, com estudos... Ele disse que ainda arranja sítio para dormirem, lhe prometeram dar mais umas camas [...] Bem, pensei em vocês os dois...

Os olhos de Kassule brilharam, Himba não reagiu. Desentendeu? Se perguntou o amigo. (PEPETELA, 2017, p. 213).

Nos interessa nesse fragmento a indiferença de Himba perante a possibilidade de sair daquela realidade funesta. Essa indiferença tinha uma justificativa: sua “dependência” em relação a Tobias, o namorado e também protetor. Assim, destacamos o desnudamento da situação de subalternidade da menina, gerada pelo medo e a necessidade da aprovação de Tobias para sua ida para o lar, simbolizando, de um lado, o poder que ele exercia sobre ela, evidenciando o medo e a insegurança da própria personagem diante da necessidade de pedir permissão para tomar uma decisão que mudaria sua vida; e do outro, a gratidão pelo homem que lhe protegeu por tanto tempo dos perigos da Ilha.

Notamos que à possibilidade de sair daquela situação de miséria e vulnerabilidade é acrescentado um impedimento, o que nos revelam algumas interpretações sobre a relação dos dois jovens: segundo Tobias, “[...] mulher não abandona o marido para ir num internato [...]” (PEPETELA, 2017, p. 218). Essa afirmação de Tobias ratifica as relações dúbias que são estabelecidas entre os meninos em situação de rua ao barganharem alternativas de sobrevivência, e, nesse sentido, destacamos também que Pepetela, ao tecer episódios nos quais crianças de rua vivenciam situações que normalmente fazem referências às situações cotidianas dos adultos, salienta as variadas violências (físicas e simbólicas) e traumas que a guerra civil provocou tanto nas angolanas quanto nos angolanos, bem como dá ênfase ao fato de que, em Angola, o direito de viver uma infância em sua plenitude foi retirado das crianças, sobremaneira, daquelas órfãs e em situação de rua. Nessa situação, o conflito no enredo logo é solucionado, o que revela o quanto Tobias é contraditório, pois, ao ser movido por um sentimento de revolta pela violação da namorada, em capítulos anteriores, havia colocado em prática uma missão de vingança, e foi devido a essa vingança que ele se envolveu em uma briga com Jonas e foi assassinado, assim desaparecendo da vida e da história de Himba:

Jonas era grande, mas o outro era mais ágil, por isso o combate estava equilibrado. [...] porém, Jonas tinha experiência e foi esparto como uma serpente. Virou um pouco a cabeça num relance para o seu lado esquerdo e Tobias instintivamente também virou a sua parte vulnerável e foi aí que o Jonas espetou num

bote fulminante a garrafa, lhe cortando em profundidade. [...] A morte foi rápida e discreta. (PEPETELA, 2017, p. 228-229).

Em face disso, notamos primeiramente que Tobias tanto tenta agradar Himba quanto a trata como propriedade ao tentar controlar suas decisões e vontades. Outrossim, o quadro pintado por Himba, exposto pelo narrador durante a cena violenta da briga e após a morte de Tobias, é um exemplo da complexidade de sua identidade, e a forma como é tecida a inserção de Tobias na vida de Himba, tal como sua saída, nos faz compreender que seus traços estavam sendo reconstruídos, revelando contradições, ao passo que revelavam momentos/situações que exigem outras formas de sujeito: os não-coerentes (HALL, 2006) em busca de sobrevivência. Logo, é por meio de seus pensamentos que tomamos conhecimento de sua reação diante da morte do namorado protetor, e ao ficar suspensa diante da cena violenta, notamos como a personagem se encontrava em conflito:

Himba estava atordoada, a contemplar o corpo de Tobias inerte, o sangue parecendo negro na areia mal iluminada. Tinha vontade de correr para ele, lhe tocar, não para o acarinhar, apenas constatar que não mexia. Por outro lado, os pés estavam colados na areia, impossível de os mover. Não queria pensar, mas estava a sentir as coisas contraditórias, horror e medo, também o sentido de libertação, já não havia Tobias para a reter. Mas o horror se sobrepunha e também vergonha pela sua imensa ingratidão. Começou a chorar. Em silêncio. Por ela. (PEPETELA, 2017, p. 229).

A dureza da vida como menina de rua a tornou insensível e digna de lamento, pena e, sobretudo, da sensação de não entendimento do que estava acontecendo. Desse modo, depreendemos que há na cena um duplo findar de uma existência, o de Tobias e de Himba: há uma morte da carne/do corpo de Tobias, mas há sobretudo uma morte do espírito/alma de Himba. Desse modo, tomando como referência as postulações de Hall (2006) sobre sujeitos não-coerentes e identidade formada historicamente, salientamos que Himba é a representação desses sujeitos

modernos contraditórios em processo, atravessados por estruturas e um contexto sociocultural conflituoso, que vai assumindo formas variadas ao passo que experiencia violências oriundas dos conflitos da guerra civil. Assim, para o sociólogo, houve um deslocamento no que diz respeito às identificações e à noção de identidade unificada, segundo ele:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

Em vista disso, para tensionar a reconfiguração da identidade de Himba, enfatizamos que as sucessivas experiências traumáticas lhe possibilitaram uma identificação cultural variável que está em um *devir* constante, concedendo-lhe possíveis identidades em tempo-espaço distintos. Essa inconstância na identidade da personagem é uma das consequências provocadas pela modernidade e todo seu caráter efêmero-impessoal-alienado, sentida e personificada também pelos conflitos armados nas terras angolanas, isto é, o contexto da modernidade configurou sociedades em constantes mudanças – políticas, sociais, geográficas e culturais –, e os sujeitos são reflexos dessas novas configurações, pois são sujeitos contraditórios, inacabados e fragmentados, tal como Himba.

Assim, após a confirmação da morte de Tobias, Himba e Kassule fogem do local do homicídio¹¹ e mais uma vez ela sofre um estupro coletivo pelos membros do bando de Jonas, o qual a acusaram de ter motivado a vingança de Tobias. Assim, a repetição da cena de violação reforça tanto a importância de Tobias como sujeito-protetor quanto a vulnerabilidade dela ao ocupar aquele espaço. Esse segundo estupro coletivo provoca em Himba uma reflexão da sua sofrida existência en-

11 Como já havia acontecido em outros episódios, a chegada da polícia, dado às injustiças que sempre ocorriam diante desses acontecimentos, provocava medo e as crianças fugiam com receio de serem maltratadas ou acusadas pelos policiais de um crime que não haviam cometido.

quanto orfã de guerra desde a sua saída da terra natal e, por meio da voz do narrador, temos acesso aos seus pensamentos, enfatizando mais uma vez as assertivas de Hall (2006) sobre um descentramento do sujeito e identidades culturais fragmentadas:

[...] amparada pelo amigo, Himba percorria mentalmente os passos de sua vida, tão curta e cheia de tristezas, terror, sofrimento. É assim mesmo a vida das pessoas normais? Não lhe parecia. Primeiro foi tudo bem, o tempo da descoberta e das brincadeiras e do amor. Depois o mundo caiu com a fuga do município, a sua vida se virou de pés para cima, tudo foi acontecendo, cada vez pior. Afinal só tinha passado um ano completo sobre o recuo da terra natal. No entanto, valia por todos os anos anteriores. Um ano de perda constante. Só tinha Kassule, a única presença boa e fiel em todos os momentos. A sua vida, no meio do caos, lhe tinha dado um irmão para substituir todos os outros perdidos. Se agarrava a esse irmão, até para caminhar. (PEPETELA, 2017, p. 233).

Referenciando o fragmento, notamos que Himba, ao fazer uma retrospectiva sucinta da sua vida, dividindo-a em antes e após a fuga da família huambense, reforça a profundidade das consequências da guerra civil, enfatizando que seus horrores atingiram mais famílias do que a guerra contra o colonizador. Dito isto, findando esse segundo momento, os amigos se refugiam na casa de Dona Isabel, para no dia seguinte seguirem para o Lar do Padre Adão¹².

O último aspecto que abre e fecha um terceiro momento da configuração antagonônica da identidade de Himba surge após sua instalação no lar. Assim, ao adaptar-se às rotinas e obrigações no lar, algumas ações descortinam os efeitos do contexto aterrador da guerra e da Ilha nas escolhas que a personagem faz em prol da sobrevivência fora das ruas.

12 Nesse período houve uma maior emergência de lares/orfanatos para abrigarem crianças de rua, sejam elas abandonadas, deslocadas, órfãs de guerra ou expulsas de casas, acusadas de feitiçaria, a saber, o Centro de Acolhimento de Crianças Arnaldo Jassen, também conhecido como Centro do Padre Horácio, criado em 1993 e até hoje acolhe crianças de rua. Ademais, o autor ao representar esse fato, reforça a participação de instituições religiosas e Organizações não Governamentais no processo de “recuperação” e reintegração dessas crianças na sociedade angolana, por meio de uma formação educacional-técnica e artística.

Assim, após alguns anos no lar, com 17 anos, Himba finaliza o ensino secundário e, com a ajuda do Padre Adão e outros benfeitores, ela opta por fazer um curso técnico em Luanda, o que posteriormente lhe inseriria no mercado, como aponta e antecipa o autor: “[...] lhe proporcionasse um emprego quase certo, mal acabasse os estudos. [...] Foi assim que Himba optou por contabilidade e gestão, uma carreira garantindo futuro risonho no capitalismo [...]” (PEPETELA, 2017, p. 297). E, dando continuidade à transição/deslocamento de menina para mulher iniciada na Ilha, outras vivências da cidade grande e no lar descortinaram uma natureza anti-heroica¹³ de Himba, e Pepetela, a fim de deslindar essa natureza, elabora duas ações no enredo, a saber, a primeira trata-se de um episódio no qual Himba sofre uma tentativa de estupro ao voltar do “Instituto”, assim apresentado:

Himba lutou e ele mudou de ideia, lutou para lhe levantar a saia. [...] como se tivesse *ouvido a voz de Tobias*, numa luta o primeiro mandamento é *não perder a cabeça*. Ele vai ainda gastar muito tempo a preparação e *terei a minha oportunidade, a qual pode estar ao seu lado*. Aconteceu de facto. O homem, considerando-a dominada, se ergueu um pouco para baixar as calças e *ela aproveitou*. A pedra já estava a sua mão esquerda há momentos, tinha encontrado ao procurar de um lado e outro, *sorratamente*. *Ele nem adivinhou o que podia ser aquele gesto dela*, o braço do chão para a cabeça dele. Caiu para o outro lado, inanimado. (PEPETELA, 2017, p. 304, grifo nosso).

Na sequência, para apresentar a astúcia de Himba e a consolidação de sua nova personalidade, Pepetela cria a segunda ação para representar sujeitos em processo de maturação sob forte influência das forças que moviam aquela sociedade, assim iniciada e apresentada pelo narrador:

13 “Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. Retirado do E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anti-heroi/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

Também escondeu de Kassule uma cena passada no Instituto, essa então imprópria mesmo de ser contada. Encontrou uma certa dificuldade em economia política [...]. O diretor pedagógico do Instituto, conhecido por tentar seduzir as jovens estudantes e colecionar conquistas amorosas, era o professor dessa matéria. [...] Já tinha lançado algumas piadas indiretas a Himba, com seus prometedores dezassete anos. A prova final se aproximava e ela sentia estar mal preparada, a única exceção em todas as disciplinas. [...] Concebeu um plano. (PEPETELA, 2017, p. 317).

Tomando como referência os excertos, salientamos que Himba tem atitudes diferentes das tomadas em situações parecidas, uma vez que ela, ao atingir a maturidade e condições físicas favoráveis, consegue lidar com as ameaças de forma diferente: o que antes lhe causava desespero, agora lhe conferia calma, resolvendo a situação com frieza ao lembrar dos conselhos do seu protetor já sem vida, Tobias, e isso desvela contradições e salienta que a personagem sentia falta de seu protetor, e que apesar de ele a subjugar, também a protegia e lhe passava algum tipo de segurança. Logo, as novas formas de lutar por sobrevivência surgidas no lar e fora dele evidenciam a tenacidade de Himba, tal como mostram sua capacidade de resistência.

Outrossim, o plano concebido por Himba se concretiza, evidenciando que a segunda ação forjada por Pepetela, para além de nos mostrar a face anti-heroica de Himba, representa um professor que utiliza a posição¹⁴ para assediar sexualmente uma aluna em um ambiente escolar, o qual denuncia a dupla prática criminosa dentro dos espaços escolares – assédio e corrupção - como exposto pelo narrador:

Não devia ser ela a tomar a iniciativa, isso sabia. Se corresse mal, ela só tinha pedido, mais nada, é crime pedir umas perguntas de um exame? É, claro que é, mas menos grave do que propor o negócio em que os dois estavam a pensar. Estariam a

14 “Sabia estar em vantagem, era professor e, ainda mais, o diretor pedagógico. E era bonito como homem, as mulheres rodopiavam à volta dele. Já tinha percebido a atração que a moça sentia por ele. Não podia ser armadilha nenhuma, ainda por cima vinda de uma ingênuo como aquela, nascida de certeza num mato qualquer. Ficou calmo.” (PEPETELA, 2017, p. 318).

pensar no mesmo negócio? Subitamente o diretor se decidiu e levantou da cadeira. Se postou ao lado dela, lhe tocou na face, depois no pescoço, demorou aí a mão, hesitando. Era o passo decisivo, a moça sabia, tremendo por dentro, mas aparentando firmeza de granito preto. Muito lentamente, explorando, a mão deslizou para os seios.

Himba saltou da cadeira, *representando muito bem a honra ofendida*.

Que está a fazer, professor? Haka! Não respeita as alunas? O diretor ficou de braço no ar, parado, estupefacto, perante uma reação tão inesperada. Não lhe ocorria nenhuma ideia. Respirou fundo, recuou, com o braço estendido para a frente a pedir tréguas, por favor, ouve.

-Podemos fazer uma troca... que dizes? Ficas com a prova e eu gozo o que tens em baixo da saia por uma hora. Tenho o carro ali e podemos sair sem que ninguém repare.

Ela olhou-o de frente, *mantendo a posição de força. Um sorriso de desprezo nos lábios*.

-Por quem me toma? Alguma prostituta? Se volta a me tocar, eu grito. E bem alto. Não imagina como consigo gritar alto. (PEPETELA, 2017, p. 319, grifo nosso).

A cena e os diálogos entre Himba e o professor são expressivos, pois os gestos, as ações, traços, posturas e as reflexões compõem sua nova forma em um mesmo corpo. Assim, no fragmento, notamos que a astúcia inscrita na performance de Himba, ao fingir surpresa com o comportamento do professor e ao criar uma situação para chantageá-lo, destacam suas novas características: dissimulada e oportunista (!?). Para mais, a cena narrada ratifica a fragmentação da personagem, uma vez que, ao se aproveitar de um desvio de conduta de um professor, ela atinge seus objetivos, o qual configura o encerramento de mais um ciclo de formação de Himba.

Considerações finais

À duração de minha existência dou uma significação oculta
que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim
o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no
tique-taque dos relógios.

Clarice Lispector

A partir das discussões realizadas no decurso desse texto é possível verificar, em um primeiro plano, como Pepetela desenvolve em sua escrita literária personagens múltiplos e humanamente contraditórios, além de relatos históricos e lembranças compartilhadas. Em um segundo plano, ele utiliza da imaginação criadora para contribuir para a ressignificação e/ou construção da História e da sociedade angolana. Outrossim, sublinhamos que, ao eleger Himba como protagonista e apresentar outros angolanos do Planalto Central, Pepetela ratifica que as violências físicas e simbólicas da guerra fratricida atingiram especialmente os moradores do interior de Angola, uma vez que os grupos que disputavam o poder (UNITA e MPLA), as divisões espaciais e cartografias sociais presentes em Luanda (Cidade Alta, Cidade Baixa, Musseques e Nova Luanda), e as cidades do Litoral e do interior do país, simbolizam as dicotomias rural e urbano, tradição e modernidade e inferioridade e superioridade.

Assim, projetando as postulações de Halbwachs (2006), Bergson (2006) e Sarlo (2007) aos silenciamentos da memória da infância de Himba após as violências experienciadas, apontamos que a personagem foi aos poucos se perdendo de si à medida em que ia recalçando as memórias individuais/coletivas de sua infância e, a partir de então, foi assumindo novas formas no mesmo corpo, isto é, esse “esquecimento” de Himba foi o princípio da reconfiguração de sua identidade. Portanto, a nova forma da personagem sobreviver ganha uma justificativa: “[...] cada um se defende com as armas que possui, princípio escondido desde os tempos da Ilha de Luanda. Só que nem sempre podia usar as armas. É tudo uma questão de oportunidade” (PEPETELA, 2017, p. 320), surgindo assim um novo *modus operandi* do angolano.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: A Teoria do Romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- CANDAU, Joel. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. In: *Revista memória em rede*, Pelotas, v. 1, n. 1, dezembro, 2009/março/2010, p. 43-58.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. In: *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., 2019, p. 137-149.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- PEPETELA. *Se o Passado Não Tivesse Asas*. Rio de Janeiro: LeYa. 2017.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FLUXOS LITERÁRIOS ENTRE BRASIL E CABO VERDE: A INFLUÊNCIA DO REGIONALISMO BRASILEIRO NA ESCRITA DO GRUPO CLARIDADE

Igor Santos Carneiro¹
(Universidade Estadual do Maranhão)

Tatiana Raquel Reis Silva²
(Universidade Estadual do Maranhão)

Introdução

A Revista Claridade circulou entre os anos de 1936-1960 e contou com a contribuição de diversos escritores e intelectuais cabo-verdianos. As edições eram compostas por textos em prosa, poemas, letras de músicas e ensaios críticos que procuravam enfatizar o modo de ser cabo-verdiano. A revista teve como fundadores: Jorge Barbosa³ (1902-1971),

-
- 1 Graduando em História pela Universidade Estadual do Maranhão, membro do Núcleo de pesquisa sobre África e o Sul Global (NEÁFRICA). Atualmente, exerce a função de pesquisador bolsista no projeto intitulado “Nos meandros da caboverdianidade e do luso-tropicalismo: as proximidades políticas, culturais e literárias entre Brasil e Cabo Verde (1950-2000)” coordenado pela Prof.^a Dr.^a Tatiana R. R. Silva e fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.
 - 2 Historiadora formada pela Universidade Federal do Maranhão. Mestra e doutora em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia. Professora da Universidade Estadual do Maranhão e vinculada ao Programa de Pós-graduação em História (PPGHIST/UEMA). Pesquisadora vinculada ao Núcleo de pesquisa sobre África e o Sul Global (NEÁFRICA).
 - 3 Nascido em Praia, Ilha de Santiago. Estudou em Portugal e aos dezoito anos começou a trabalhar na Alfândega de São Vicente. Além da participação na Claridade, publicou as obras: Arquipélago (1935) e Ambiente (1941).

Baltasar Lopes⁴, que tinha o pseudônimo de Osvaldo Alcântara (1907-1990), e Manuel Lopes⁵ (1907-2005). Esses escritores são considerados os fundadores de uma literatura regionalista no país e precursores do discurso que lançou as primeiras bases para a identidade do povo do arquipélago africano. De fato, o grupo Claridade ficou conhecido como o responsável pela corrente modernista e regionalista da literatura cabo-verdiana.

Os claridosos foram diretamente influenciados pela literatura brasileira, particularmente entre os anos de 1930 e 1950, sobretudo pelos escritores do Nordeste brasileiro. Esta geração de literatos, incluindo José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, dentre outros, enfatizavam as problemáticas de um nordeste em decadência, esquecido pelas autoridades nacionais. Retravam um povo sofrido, mas resistente ao meio ambiente hostil marcado pelas estiagens e controlado por oligarquias regionais. Além disso, o cenário político brasileiro, a partir de 1930, e sobretudo a partir do Estado Novo, em 1937, era de violência e censura. Diante deste cenário, similar àquele vivenciado em Cabo Verde, a intelectualidade claridosa viu na literatura brasileira um modelo cabível à sua própria realidade. Frente ao contexto acima exposto, o presente artigo objetiva examinar algumas produções dos claridosos que nos ajudam a entender aspectos do discurso regionalista brasileiro, presentes em meio a essas produções, bem como identificar de que forma a Claridade registrava as características regionais do arquipélago e o contexto social em que estavam inseridos.

A revista Claridade foi fundada em 1936 na cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente, em Cabo Verde. Foram publicados nove volumes da revista que contabilizam um total de 370 páginas, sendo o grupo Composto e Impresso na Sociedade de Tipografia e Publicidade Ltda, responsável pela impressão. Para fundamentar as reflexões aqui propostas, foram

4 Nasceu em 1907, na ilha de São Nicolau. Iniciou os estudos secundários na ilha em que nasceu, e posteriormente, em São Vicente. Era licenciado em Direito e Filologia pela Universidade de Lisboa. Atuou como professor no Liceu Gil Eanes em S. Vicente e acabou por se tornar reitor dessa instituição. É considerado um dos maiores intelectuais da história do arquipélago e um de seus livros, *Chiquinho* (1947), é um clássico da literatura cabo-verdiana.

5 Nasceu na Ilha de São Vicente, em 1907. Foi funcionário da empresa Western Telegraph, poeta e romancista. Publicou, em 1959, o livro *Os flagelados do vento leste* considerado um clássico.

analisados os volumes quatro e cinco, ambos publicados no ano de 1947. Por meio do material examinado é possível afirmar que a tradição literária desse grupo girava em torno das problemáticas locais, como por exemplo, o meio geográfico, a fome, pobreza e desigualdade social.

História e Literatura: um diálogo necessário

Os estudos envolvendo a literatura cabo-verdiana nos levam a analisar uma sociedade que, desde o século XVIII, vinha sofrendo diversas mudanças na estrutura social, o que possibilitou a ascensão de uma intelectualidade responsável por traçar os primeiros debates em torno da identidade do arquipélago. Longe de um discurso que prezasse pelo fim do colonialismo, estes intelectuais possuíam o objetivo de apresentar Cabo Verde como uma colônia ímpar, se comparada com os demais povos africanos colonizados.

Quando os estudos históricos se voltam para o sistema colonial lusófono em África, ou de modo mais amplo, quando um historiador mantém o interesse em adentrar os estudos envolvendo o colonialismo no continente africano, é quase impossível ignorar a existência de produções literárias que estavam preocupadas em relatar as mazelas do sistema colonial ou que buscavam pensar uma identidade em oposição a ele. Por meio da Literatura é possível surpreender também uma dimensão histórica, incluindo os incidentes de percurso dos seres humanos (REIS, 2013). Portanto, para além das questões estéticas e poéticas, a literatura produzida nos espaços colonizados pode e, quase sempre, representa a realidade daquela região, pois, “uma literatura surge, assim, da contingência de dinâmicas e que expõe um sem número de conflitos e contradições” (MATA, 2014, p. 296). Portanto, as fontes literárias constituem um amplo espaço de possibilidades investigativas para os historiadores.

O ofício de historiador exige criticidade e o pressuposto de que os dados culturais são construções históricas e sociais. O historiador precisa estar atento às contradições e às concorrências entre as diferentes narrativas, na medida em que o campo das representações é como uma

arena. A forma como um determinado espaço é retratado no passado, pode possuir grande importância na maneira como ele é visto no presente e “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHATIER, 2002, p. 17).

Os intelectuais são decisivos na produção dessas representações, principalmente a intelectualidade nativa dos territórios colonizados. Estes agentes sociais possuíam relevância e reconhecimento nos espaços que estavam inseridos, pois, eram sujeitos ligados ao funcionalismo colonial. Estes atuavam como professores, médicos, bancários, jornalistas etc. Profissões que possibilitavam certa influência, e ao mesmo tempo estes atores sociais, preocupados com o seu contexto, produziam uma literatura que representava a região e o tempo em que estavam posicionados. O intelectual “[...] ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir como conforme à natureza das coisas, ‘naturais’” (BOURDIEU, 2010, p. 114). De fato, as pesquisas que viabilizam reflexões sobre como esses grupos de intelectuais apresentavam as problemáticas de seus espaços, quais influências externas estes recebiam e quais eram seus principais objetivos, são sempre bem-vindas para o campo dos estudos africanos.

A conjuntura cabo-verdiana: da ascensão da classe média à chegada do regime salazarista

Os membros da Claridade compunham o grupo da classe média cabo-verdiana. Esta classe começou a ascender socialmente após séculos de domínio de um grupo de proprietários de terras, majoritariamente branco e metropolitano, que podemos chamar de morgados. Durante a maior parte da história do arquipélago, que oficialmente se inicia em 1460, com a chegada dos portugueses, as ilhas de Santiago e Fogo se tornam os locais de ocupação. São nestes dois espaços que a classe dos morgados inicialmente se consolida, em simbiose com o sistema escravocrata, que

chegaria ao fim apenas em 1875. Devido a essa organização social pautada no regime da escravidão, a hierarquia nessas ilhas era muito rígida e a concentração de renda ficava nas mãos de poucos senhores brancos, enquanto a maior parte das pessoas vivia na pobreza em um regime de servidão ou escravidão.

Esse regime começou a enfraquecer ao longo do século XVIII, e sobretudo no XIX. Visto que o arquipélago possuía um clima propício para crises climáticas, estas causaram, paulatinamente, o enfraquecimento no sistema estabelecido pelos morgados, que viam suas plantações serem dizimadas pelas secas e a mão de obra ser vitimada pela fome, como pontua António Carreira (1972) acerca das crises de 1685 e 1704:

São no fundo, os aspectos mais correntes e comuns às diversas crises provocadas pelas secas no arquipélago através dos tempos [...] 1685-1689 – poucos detalhes se conhecem. Só em Santiago foram registradas 4000 mortes [...] 1704-1712 – A estiagem foi muito prologada, sendo que durante 3 anos não choveu uma única vez. (CARREIRA, 1972, p. 192).

A partir de algumas ações a coroa portuguesa também contribuiu para a diminuição da influência dos grandes proprietários de terras, tais como, a abolição da escravidão e a ampliação da política de juros, isto acabou por expropriar grandes parcelas de terras da classe dos morgados, estes viam sua fortuna decrescer a cada década e, consequentemente, a influência política desse grupo estava sendo golpeada:

A decadência dessa classe dominante é acelerada pela política de juros levada a cabo pelo Banco Nacional Ultramarino [...] A política de juros praticada pelo banco (de 8% ao ano) é um indicador do divórcio de interesses entre as classes dominantes cabo-verdianas (grandes famílias de donatários) e as autoridades colonialistas. A maior parte das terras desses grandes proprietários transferiram-se para a propriedade do banco. (ANJOS, 2006, p. 47).

Neste contexto, situado em meados do século XIX, Portugal desejava potencializar a ocupação das outras ilhas do arquipélago, isso inclui São Vicente. As tentativas de ocupar essa ilha se arrastavam desde o século XVIII, mas é somente no século seguinte que esta ascende como um importante polo econômico e cultural de Cabo Verde, devido às atividades portuárias. O Porto Grande do Mindelo era parada obrigatória para os navios que tinham como rumo o continente africano. “Dessa forma, desenvolve-se o comércio, favorecendo um significativo crescimento populacional” (HERNADEZ, 2002, p. 31-32). A ilha de São Vicente, devido à sua ocupação mais recente, não foi estruturada na hierarquia rígida entre morgados e classes populares, comum nas ilhas de Santiago e Fogo, o que possibilitou que uma outra classe ganhasse espaço. A classe média cabo-verdiana é fruto do sistema de ensino patrocinado por Portugal e também do enfraquecimento dos morgados. Estes passam a competir pela educação como forma de ingressarem no quadro administrativo colonial e manterem seus privilégios. Cabe ressaltar que o ensino secundário foi situado em Mindelo, local de surgimento da revista *Claridade*:

Até meados do século XIX, não existe um sistema de ensino propriamente dito em Cabo Verde. Alguns esforços para se implementar o ensino primário redundavam em fracassos quase imediatos. Tinha sido criada uma escola primária na capital Praia, em 1817, para fechar logo em seguida por motivos funcionais. Reaberta em 1821, funcionaria irregularmente até 1840. De 1841-1842 funcionam 12 escolas oficiais no arquipélago. Mas o ensino secundário só entra em funcionamento, de facto, na segunda metade do século XIX [...] O crescimento da cidade do Mindelo, que atinge o porte de maior cidade de Cabo Verde, nas primeiras décadas deste século, impõe um novo deslocamento no sistema de ensino: o único estabelecimento de ensino secundário do arquipélago passa a situar-se no Liceu desta cidade portuária, na ilha de S. Vicente. (ANJOS, 2006, p. 49-50).

A classe média intelectual, grupo minoritário no arquipélago, conseguiu, por meio da educação, ocupar cargos na administração e passou a

mediar as relações entre metrópole e colônia. Visto que, devido às crises climáticas, era inviável que houvesse por parte das classes dominantes uma acumulação expressiva de recursos financeiros, a intelectualidade passou a ser o grande diferenciador social. O marcador que delineava a formação de uma nova elite nativa era a atuação de uma minoria letrada que procurava produzir ensaios, poemas e livros. Essa elite se consolida durante o século XX, momento em que o grupo Claridade procura demonstrar interesse em trabalhar a identidade do povo de sua terra.

É durante o século XX que Mindelo já não representa mais o símbolo de desenvolvimento econômico de Cabo Verde. Seu porto é superado por outros, e a cidade entra em uma crise sem precedentes com muitos desempregados e famintos. Apesar disso, a Claridade continua a situar a ilha como um grande polo de produção literária e, portanto, a intelectualidade local pretendia manter o status diferenciado de Mindelo. Neste contexto a revista Claridade é fundada, em 1936, e ao longo das décadas de 1930-1950, irá abordar problemáticas atreladas à fome, às secas e à crise econômica. Eles procuravam representar o drama do sujeito cabo-verdiano ligado ao ambiente árido das ilhas.

Além disso, desde o fim do século XIX, havia uma tímida influência de ideias liberalizantes, pois “a maior parte da exígua literatura que se tem acesso atesta que na virada do século [XIX] um pequeno grupo de intelectuais cabo-verdianos demonstra acentuada simpatia pela corrente liberal potencialmente hegemônica no ocidente” (HERNANDEZ, 2002, p. 120). É importante frisar que os “ideais” liberais não visavam a independência da colônia, mas significavam reivindicações que requisitavam o desenvolvimento econômico das ilhas e medidas liberalizantes como o livre comércio, a abolição de monopólios sobre alguns produtos e o fim de excessos fiscais, além de exigirem maior participação nativa na administração colonial. A intelectualidade do arquipélago, da primeira metade do século XX, incluindo a Claridade:

[...] esboça um cabo-verdianismo que encerra uma crítica à potência colonizadora, por sua incapacidade em tentar livrar o país do atraso e da decadência, colocando-o na trilha do pro-

gresso econômico, por meio da criação de condições capazes de emparelhá-lo com as nações europeias. Nesse momento a perspectiva economicista prevalece em relação às ideias de autonomia política. Prepondera uma posição que, longe de propor uma ruptura com o instituído, reafirma os mecanismos estruturais que objetivam o ajustamento ao sistema. Transparecem, dessa forma, anseios de mudança contidos na proposta de uma solução portuguesa para administrar o arquipélago. (HERNANDEZ, 2002, p. 120).

As críticas se voltam para a necessidade de o império promover mudanças que amenizem o sofrimento da população das ilhas. Ao passo que neste contexto, a ditadura salazarista (1933-1974), promove os ventos da censura e retaliação nas colônias africanas, fica cada vez mais difícil fazer críticas enfáticas à situação deplorável de Cabo Verde. O salazarismo, ou Estado Novo português, está inserido no contexto da ascensão de regimes fascistas na Europa, algo característico do continente durante o século XX. Entre os principais traços do regime fascista português podemos citar o antiliberalismo, anticomunismo, o autoritarismo e o colonialismo tardio. Este regime só chegou ao fim com a Revolução dos Cravos, em 1974, que também possibilitou as independências das então colônias na África de colonização lusitana. Durante o século XX, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), fazia diversas vítimas e censuraria veículos jornalísticos que manifestassem qualquer oposição ao salazarismo. A *Claridade* estava pouco interessada em findar relações com o colonialismo, mas se mostrou incomodada com as medidas que cerceavam as liberdades criativas e a ausência de políticas efetivas para a melhoria do drama cabo-verdiano.

Brasil: o irmão atlântico

No contexto das crises em Cabo Verde, sejam as causadas pelas secas e fome, ou pelo regime ditatorial de Salazar, os intelectuais em torno da *Claridade* encontraram no Nordeste brasileiro o modelo perfeito para a inspiração literária que se adequaria à realidade do arquipélago.

Baltasar Lopes, considerado um dos maiores intelectuais cabo-verdianos, nunca negou a inspiração na literatura produzida no Brasil, tema que fica explícito em uma entrevista publicada:

Ora aconteceu que por aquelas alturas caíram nas mãos, fraternalmente juntas em sistema de empréstimo, alguns livros que considerámos essenciais [...] Na ficção, o José Lins do Rego do Menino do engenho e do Banguê; o Jorge Amado do Jubiabá e do Mar morto; o Armando Fontes d'Os Corumbas; o Marques Rebelo do Caso de mentira, que conhecemos por Ribeiro Couto; em poesia foi um 'alumbramento' a Evocação do Recife, de Manuel Bandeira [...] Nisto (melhor: simultaneamente no tempo, mas não simultaneamente no assimilar) deu-se a revelação. Da revelação era grandemente responsável um livro magnífico – a Casa-grande & senzala, de Gilberto Freyre, ao lado dos volumes, densos de investigação e interpretação, do malogrado Artur Ramos. (CASTELO, 1999, p. 80-81, apud CABAÇO, 2009, p. 205).

O sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, citado pelo claridoso, foi um dos defensores da ideia de regionalismos, além de ser um dos intelectuais envolvidos nos estudos e discussões relativas à ideia de cultura e/ou identidade brasileira. O regionalismo nordestino que irrompeu nos anos 1920, tinha a capital Recife como um importante centro intelectual do país e se contrapunha à centralidade do Rio de Janeiro e de São Paulo no tocante ao debate sobre a identidade nacional. Essa variação do chamado regionalismo estava atrelada à figura de Freyre (SANTOS, 2011). O regionalismo proposto pelo sociólogo brasileiro:

Caracterizava-se pela valorização das especificidades locais nordestinas e atingiu amplo destaque entre os polos intelectuais do país. O objetivo explícito, entre outros, era compor uma defesa e a preservação de tradições rurais patriarcais nordestinas vislumbradas pelos intelectuais que gravitavam ao redor das ideias cristalizadas no Manifesto regionalista [de 1926], redigido por Freyre, como as mais representativas da organização social e cultural do país e do que conformava a identidade e a 'genética' cultural da nação. (SANTOS, 2011, p. 400).

A ideia defendida por Gilberto Freyre foi bem-vista pelo grupo Claridade, estes estavam interessados em discutir a identidade do arquipélago que na visão de muitos deles mantinha muitas similitudes com o Nordeste brasileiro. Baltasar Lopes ao citar nomes de escritores famosos do regionalismo brasileiro, leva alguns estudiosos da cultura cabo-verdiana a reconhecerem que a literatura do Nordeste possibilitou uma tomada de consciência da nova geração de escritores cabo-verdianos:

Os livros da nação brasileira alargaram-se de mão em mão no momento em que os jovens intelectuais cabo-verdianos descobriam a urgência de rigorosa objetividade socioliterária. E enquanto recebiam o sopro da consciencialização política alastrando pelo mundo em luta contra as oligarquias que a golpes de força assaltavam o poder, por intermédio de aventureiros políticos [...] esses jovens intentaram liberta-se dos processos cansados e estereotipados das gerações precedentes que [...] não conheceram outra realidade que não fosse a realidade de perspectiva lisboeta (FERREIRA, 1973, p. 256).

O contexto brasileiro, do século XX, era de constantes transformações políticas e culturais. A Semana de Arte Moderna (1922) possibilitou uma guinada de intelectuais e artistas preocupados com a identidade nacional brasileira. No campo político, a partir da década de 1930, Getúlio Vargas assumia a presidência do país, o que traria algumas transformações que não agradariam a todos. O Nordeste, que já vinha de um processo de decadência econômica desde o século XIX, estava relativamente abandonado durante o século XX, e isso permitiu que uma literatura regional preocupada em expor o drama das pessoas, causado pelas secas e pelos mandos e desmandos das velhas oligarquias, fosse colocada em prática.

A revolução de 1930 que, possibilitou a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da república, gerou muitas expectativas de que finalmente haveria um rompimento com a política oligárquica comumente praticada na fase da república velha brasileira. A classe média desejava maior atuação política, maior investimento em modernização industrial, a formação de cidadãos conscientes viabilizada por investimentos no sistema educa-

tivo, eleições democráticas e ampla liberdade de expressão (FAUSTO, 2013). Entretanto, Vargas centralizou o poder em torno do executivo e não houve grandes alterações no sistema político até 1937. Daí em diante, com o Estado Novo brasileiro, Vargas empreendeu um regime ditatorial com tudo que este tem de típico: censura, tortura, perseguições etc. “A oposição, silenciada nos primeiros anos do Estado Novo, concentrou-se nos setores letrados da classe média urbana” (FAUSTO, 2013, p. 102).

O romance regionalista se tornou uma forma de denúncia e resistência, trazendo à tona a situação excruciante das pessoas que viviam na parte do país mais empobrecida, enquanto os investimentos principais eram feitos no Sudeste do Brasil. Não se defendia mais o intelectual isolado, desligado da realidade, nem se aceitava a prática da arte pela arte. O momento exigia uma literatura e arte social que servissem como instrumentos de ações partidárias e que defendessem reformas políticas que pareciam a todos urgentes e necessárias. Essa tendência se evidenciaria de forma mais nítida dos anos 1930 em diante (COSTA, 1999).

De fato, o Estado Novo potencializou os conflitos e tensões no território brasileiro, acabou por possibilitar um maior desenvolvimento da consciência artística que resistia às incoerências de um regime que flertava com o fascismo. Ao mesmo tempo, a ficção que tendia para um realismo, escrita por Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, era uma forma de valorizar os brasileirismos (BOSI, 2017). Todas essas características chamaram a atenção da Claridade, pois, estes intelectuais cabo-verdianos possuíam o interesse de valorizar aspectos regionais para forjar uma identidade ou modo de ser ilhéu:

Entre as décadas de 30 e 50, um grupo de intelectuais reunidos em torno da Claridade, revista literária mais consagrada em toda a história da literatura cabo-verdiana, importaram do nordeste brasileiro um modelo de literatura – o modernismo regionalista – e um parâmetro de identidade que distinguia os cabo-verdianos tanto da cultura lusitana quanto dos demais africanos. (ANJOS, 2006, p. 32-33).

Cada regionalista nordestino, à sua maneira, possuía algo que interessava aos claridosos. José Lins do Rego escreveu um registro intenso do cotidiano do povo paraibano, ele procurou representar a gama étnica e social da região. O escritor soube valorizar a infância de uma criança nordestina em *Menino de engenho* (1932), mas também a drástica mudança social de um mundo que se desfazia na pobreza em obras como *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936) (BOSI, 2017). Já Graciliano Ramos fundamentava sua escrita na relação conflituosa entre o homem e o ambiente geograficamente hostil do sertão nordestino. Este autor escrevia de forma crítica e militante, o que o fazia criar protagonistas que não aceitavam o mundo, portanto são seres resistentes e às vezes resilientes. Em obras como *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1936), o meio geográfico é captado como hostil enquanto a personagem atua como um lutador nesse meio perigoso, representado como batalhador em *São Bernardo* e emigrante em *Vidas Secas*, sendo esta última obra um retrato do drama familiar, representando o sofrimento causado pelas estiagens e pela opressão causada por elites locais (BOSI, 2017).

É possível estabelecer paralelos entre a literatura do grupo Claridade e as produções dos regionalistas nordestinos, pois as problemáticas tratadas pelos brasileiros se enquadravam nas necessidades dos intelectuais cabo-verdianos, na medida em que buscavam um modelo que se distanciasse, com ressalvas, dos padrões metropolitanos e possibilitasse um maior desenvolvimento das peculiaridades regionais de Cabo Verde. Os jovens claridosos não negavam a influência brasileira, Manuel Lopes chegou a publicar sobre isso:

O modernismo brasileiro com Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, que exerceram forte influência em Cabo Verde, com Jorge de Lima, Mário Andrade e outros, deixaram o terreno adubado, onde a resposta do Norte, quero dizer, os romancistas do Nordeste, lançariam as raízes abundantes da prodigiosa brasilidade moderna com os romances do povo e da terra, precisamente aquele povo e aquela região tão lembrados quando se pretende evocar certas afinidades entre cabo-verdianos e brasileiros (LOPES, 1959, p. 16 apud SEMEDO, 1995, p. 56).

Portanto, a literatura modernista e, sobretudo, os romances norteadinos, serviram como modelo para as representações claridosas de Cabo Verde. Visto que os sujeitos do arquipélago sofriam com as estiagens, com a opressão de funcionários do sistema colonial e com a censura, e sentiram que o modelo literário do Brasil era apropriado para sua realidade, então procuraram se aproximar dessa forma de produzir literatura. Analisaremos agora algumas produções do grupo Claridade.

À luz sobre as ilhas: análise das produções do grupo Claridade

Neste tópico vamos analisar algumas das produções do grupo Claridade, particularmente aquelas publicadas nos volumes quatro e cinco da revista, como forma de melhor apresentar aspectos marcantes dessas obras e que nos ajudam a entender as influências do regionalismo brasileiro sobre os claridosos.

Em *Rapsódia da ponta-de-praia* (1947), poema escrito por Osvaldo Alcantara, pseudônimo de Baltasar Lopes, e publicado no volume cinco, o sujeito deseja se tornar um retirante e emigrar por meio dos navios que aportam no arquipélago. É possível interpretar o contexto local como sendo de muitas dificuldades, devido aos problemas de cunho econômico e social. Não há emprego, então o sujeito procura as atividades laborais envolvendo as embarcações ou atividades portuárias em busca de uma melhoria:

[...] Não vou ficar avassalado pelo Astral inferior, vou fugir naquele Grange ou naquele suíço, vou ser chegador, azeitador, fogueiro, criado de bordo ou taifeiro. Daqui a seis meses tocarei no porto, irei ao Farol do Viajante, apanharei uma bebedeira e embarcarei novamente naquele Grange ou naquele suíço. (ALCANTARA, 1947, p. 13).

O sujeito deseja fugir de onde está, ele deseja se distanciar do “astral inferior”, ou seja, da inferioridade que lhe é imposta. A cidade de Mindelo, graças ao desenvolvimento do Porto Grande, possibilitou a

criação de vagas de empregos ligadas às atividades portuárias e marítimas, entretanto durante o século XX, a crise já não permitia que isso ocorresse. Além disso, o sujeito demonstra incômodo com o autoritarismo presente e então decide resistir:

Vai haver pancada, vou brigar com a polícia, porque polícia não sabe ainda que eu sou homem macho. Vou passar contrabando, vou ao Porto Novo, enganarei os guardas de alfandega, atravesso o Canal desembarco em Salamanca [...] vou enganar o Governo vou fazer mel e depois de mel farei aguardente em potes da Boa Vista. Se eu for denunciado o fiscal verá que os ratos comeram o lacre do meu alambique. (ALCANTARA, 1947, p. 13).

O protagonista procura encontrar meios para resistir ao autoritarismo, seja pela via direta, quando decide que irá enfrentar os policiais, ou de forma indireta quando procura passar contrabandos ou enganar o governo na sua produção de aguardente. Este poema é bem significativo, pois demonstra que a situação local estava incomodando, visto que sem empregos, as pessoas ainda precisavam lidar com uma série de atitudes conservadoras que reprimiam as liberdades individuais. Por mais que os intelectuais claridosos se aliassem ao colonialismo em busca de uma posição intermediária, isso não quer dizer que estavam complacentes com todos os quesitos do regime. Esses intelectuais eram agentes de conservação, mas também promoviam algumas mudanças. A elite cabo-verdiana também foi influenciada, de forma muito tímida e conservadora, por alguns ideais do liberalismo, desde meados do século XIX (HERNANDEZ, 2002). Isso possibilitava um maior senso crítico contrário às atitudes ou mecanismos que cerceassem os grupos letrados de Cabo Verde.

Em outro poema, escrito por Alcantara, intitulado *deslumbramento*, presente no quinto volume da revista *Claridade*, o meio geográfico é centralizado, ora como uma prisão em que o sujeito luta e resiste para sobreviver, ora como uma paisagem que estimula a esperança. Existe um chamado para enfrentar as dificuldades, marcado pelo de-

sejo constante de liberdade, e conseqüentemente, o sujeito espera por melhores dias:

Tudo é estrela na minha prisão. O que eu não daria para saber quem esteve semeando tantas fosforescências neste terreno árido! Quem me dera ser estereoscópio para disciplinar as minhas sensações e assim escolher a minha oferenda a esse deus desconhecido! Milagre que desce não sei de onde... Observo com olhos atônitos esta paisagem, e tudo me arrepia e me estimula e me tempera. Himalaias, crateras de bombas, rictos de homens crispados de medo, vou libertar-me convosco, agonizar convosco, levantar as mãos ansiosamente convosco! E, no fim, colher o fruto dessa vitória lenta que vem marchando com passos silenciosos para mim há tantos séculos [...] (ALCANTARA, 1947, p. 12).

Os termos “libertar-me convosco”, “levantar as mãos convosco” e “agonizar convosco”, denota um discurso que defende o senso de coletividade, ou seja, o sujeito luta ao lado de seus companheiros, o povo que sofre junto é o que se libertará em conjunto. Entretanto, é importante ressaltar mais uma vez, que isso não implicava na defesa da independência de Cabo Verde, mas sim no desejo de melhorias sociais nas ilhas. Apesar de mostrar certa necessidade de batalha pela sobrevivência, não há uma especificação de quais problemas o povo do arquipélago era obrigado a passar, o que demonstra um certo silenciamento do escritor claridoso.

Em outro poema que reclama tal temática, nomeado de *não era para mim* (1947), escrito por Jorge Barbosa, existe mais ênfase na desigualdade social presente no arquipélago. Nesta produção o sujeito faz um apanhado das belezas de Cabo Verde, mas contrasta com a crise e a desigualdade. Define então que existem belezas nas ilhas, mas que nada disso é aproveitado pelo pobre, pois este fica relegado ao ato de mendigar, passar fome e tudo que é considerado feio. Segue abaixo o trecho do poema:

Cheguei à varanda e vi as estrelas / brilhando festivamente na noite prodigiosa. / E a calma noturna era um convite de paz para todas as almas. / Mas não era para mim o fulgor das cintilações / nem para a minha alma atribulada / a tranquilidade acolhedora da noite. / Passei um momento no caminho que as flores enchiam de aromas, / que as árvores enchiam de sombra. / E o chão era fofo por causa das folhas caídas. / Mas o perfume não era para mim, nem a frescura da ramagem / nem para os meus pés o tapete que as folhas deixavam. / Porque meu caminho é um outro, mais duro e mais longo. / Por um instante ouvi a música mais bela / de ritmos mais estranhos e misteriosos / que me fez quase esquecer de que sou. / mas não era para mim a melodia / porque os meus ouvidos e a minha alma estão cheios apenas / de ecos que ficam dos gritos e das aflições da vida. / Senti a miséria queixar-se ao meu lado, / gente sem nada pedindo um pouco somente / do muito que sobeja nas searas e nos cofres. / Mas não era para mim a queixa tão repetida / porque não sou eu que tenho a espada e a balança / para fazer a divisão [...] porque é um outro o caminho que o destino me deu, / um outro mais duro, mais longo e mais inútil (BARBOSA, 1947, p. 14).

Portanto, são notáveis os pontos positivos de Cabo Verde, como a música, o odor das flores, a frescura das ramagens e a noite acolhedora. Mas ao sujeito pobre tudo isso é negado, pois este nem possui o mínimo para sobreviver. Este homem descreve a miséria ao seu lado, seus companheiros de região lhe pedindo ajuda, mas este não pode ajudar porque não é autoridade e não possui o poder necessário para alterar a situação de crise. Dessa maneira, o caminho da maioria dos cabo-verdianos é penoso, longo e difícil. Neste poema há uma maior ênfase na desigualdade social, mas nada que critique diretamente o colonialismo ou o salazarismo. A classe popular, maioria no arquipélago, pertencia às zonas rurais, áreas marcadas por violências, mandos e submissão, consequentemente, sofriam com uma maior desigualdade social e a grande exploração das classes dominantes (HERNANDEZ, 2002).

Em *Carta para Manuel Bandeira* (1947), presente no quarto volume da *Claridade*, Jorge Barbosa se mostra interessado no bem-estar do

poeta Manuel Bandeira e deseja servir amigavelmente às necessidades do brasileiro. A produção atua como uma resposta ao poema *Estrela da Manhã* publicado em 1936. É importante frisar que Bandeira está mais para um representante do modernismo, e não necessariamente como um regionalista. Neste poema do brasileiro, ele procura pela estrela da manhã, uma figura feminina que apresenta características incomuns ao que a sociedade esperava de uma mulher da época. Apesar disso, o sujeito demonstra o sofrimento causado pela ausência da amada, nutre um desejo intenso de ter a companhia da figura feminina e faz um chamado para que todos procurem pela estrela da manhã. Em resposta ao apelo de Manuel Bandeira, o claridoso Jorge Barbosa escreve:

Nunca li nenhum dos teus livros. Apenas li a *Estrela da Manhã* e alguns poemas teus. Nem te conheço porque a distância é imensa e os planos das minhas viagens nunca passaram de sonhos e de versos. Nem te conheço mas já vi o teu retrato numa revista ilustrada. [...] Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar, tu me preocupas, Manuel Bandeira, meu irmão atlântico. Eu faria por ti qualquer coisa impossível. Era capaz de procurar a *Estrela da Manhã* por todos os cabarés por todos os prostíbulos. E eu ta levaria ‘pura ou degradada até a última baixeira. (BARBOSA, 1947, p. 25).

De fato, o sujeito se coloca como irmão de Bandeira e demonstra preocupação com o estado emocional do brasileiro. Em seguida, ele idealiza uma visita ao Brasil: “Bateria de manso à porta dos teus apartamentos de poeta solitário ali na Avenida Beira-Mar [...] Então sem qualquer palavra eu te passaria a *Estrela da Manhã*.” (LOPES, 1947, p. 25). O poema produzido por Barbosa é uma resposta sensível e direta à poesia de Manuel Bandeira, demonstrando assim o alinhamento da escrita do cabo-verdiano com um dos mais proeminentes representantes do modernismo brasileiro.

O sujeito admite que sentiria saudades de Bandeira: “depois voltaria tranquilamente para a minha ilha no outro lado do Atlântico. E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos sem orgulho que

eu descobriria naquele instante através da porta entre-aberta” (BARBOSA, 1947, p. 25). É comum na escrita dos intelectuais claridosos a idealização do sujeito como retirante, mesmo que temporariamente, as produções da *Claridade* valorizam o ato de emigrar ou conhecer outros territórios. Neste poema Barbosa idealiza a ida ao Brasil e o retorno para Cabo Verde.

Nas edições da revista *Claridade* publicadas em 1947, os volumes quatro e cinco, existe uma sessão intitulada de *Interpretações*, os intelectuais utilizaram este espaço para publicar um ensaio sobre a literatura do escritor brasileiro Erico Veríssimo. Considerado um dos principais escritores do século XX, Veríssimo apresentava características de um regionalismo ligado ao seu estado, o Rio Grande do Sul. O ensaio sobre a obra do brasileiro foi escrito por António Aurélio Gonçalves, nascido em Mindelo, e que atuava como professor, historiador e crítico literário. O título do ensaio é “*Clarissa*” e *a arte de Erico Veríssimo*.

O ensaio que se estende por um total de 20 páginas divididas entre os volumes quatro e cinco da *Claridade*, discorre sobre a obra *Clarissa*, publicada em 1933. Entretanto, outros romances do brasileiro são citados. Diferentemente da influência dos regionalistas do Nordeste, que são influências não só pela forma como escrevem, mas também por estarem inseridos em um meio ambiente parecido com o de Cabo Verde, no caso de Erico Veríssimo a valorização é mais pelo seu método de escrita do que necessariamente por sua localização geográfica:

Em *Clarissa*, também já se pode estudar a técnica do romance, que caracteriza a personalidade de Erico Veríssimo. Ordinariamente, um romance é de tal forma composto que a sua acção se esquematiza e parece escrito para responder a perguntas como estas: ‘como se produziu tal facto?’ – ‘Que factores se encadearam e concorreram para sua produção?’. Respostas a estas mesmas perguntas se podem recolher do romance de Erico Veríssimo – de ‘*Clarissa*’ como de outros. Mas, à primeira leitura, as perguntas que o romancista parece empenhado em levantar no espírito do seu leitor, e às quais

mais obviamente ele responde, são as seguintes: ‘como viveu, como vive, como viverá este indivíduo?’ – ‘Como é a vida?’ (GONÇALVES, 1947, p. 27).

De fato, o escritor claridoso empreende uma investigação acerca da escrita do romancista brasileiro, levando em consideração muito mais o método do que as características do meio. Algo que diferencia da forma como os regionalistas são tratados, onde o meio geográfico nesses casos é mais valorizado, devido às semelhanças entre a aridez do Nordeste e as ilhas de Cabo Verde. Diferentemente, na análise da obra do sulista os únicos dados importantes são a forma como este desenrola a escrita da obra e como organiza suas personagens:

Clarissa observa a vida e interroga-a. O campo de observação dos adolescentes, porém, é limitado pela força das restrições, que, no nosso mundo, se opõem a plena satisfação da sua curiosidade. Assim também, Clarissa só poderá observar um círculo apertado, que é o que lhe oferece a modesta pensão da sua tia Zina. Que hóspedes a habitam? Nestor – o estudante desportista, cínico, grosseiro, cujos interesses não ultrapassam o domínio das competições futebolísticas; o velho Nico Pombo, major reformado, inútil e vazio; Barata, o caixeiro-viajante, que só sabe colecionar anedotas e a mulher – Ondina, cinéfila frívola que atraiçoa o marido, Belinha, que perdeu a esperança de se casar e está disposta a aceitar o primeiro que lhe apareça; Amaro, empregado bancário e músico falhado. A tia Zina só sabe ralhar com as criadas e com o marido – o tio Couto, que não se emprega por preguiça. A criada Belmira é uma mulata desbocada e malcriada. Há o Tônico – o menino doente e que agoniza sonhando com batalhas, etc (GONÇALVES, 1947, p. 27-28).

A análise se volta para a protagonista Clarissa, ela é descrita como uma menina curiosa e que ao longo da obra vai se transformando em alguém que deseja mais liberdade. O claridoso enfatiza o suposto sentimento de prisão que Clarissa sente e como isso a leva a se tornar alguém com um apetite cada vez maior por ter uma vida de constantes desco-

bertas. Esta forma de analisar a obra de Veríssimo enfatiza os possíveis conflitos entre o sujeito e o meio, algo que os intelectuais da Claridade costumavam valorizar na sua própria escrita:

A obra de Erico Veríssimo, mesmo tomando em conta apenas o ciclo da história da família Albuquerque, é bastante densa e, portanto, é natural que nela sejam estudados muitos problemas, cada um dos quais possa servir de base para uma esquematização dos materiais desta mesma obra, ou, diferentemente, de centros a escolher seria, por exemplo, o problema da adaptação do homem ao seu meio (encarado em toda a sua generalidade) ou particularizando mais: a adaptação do homem hoje ao mundo que saiu da Grande Guerra nº 1, e cuja preocupação transparece em muitas páginas, senão do primeiro ao último romance. (GONÇALVES, 1947, p. 31).

Um dos pontos de interesse dos claridosos, nos romances regionalistas brasileiros, era a ideia conflituosa de um personagem que não se sente confortável no meio em que está inserido. Isso era valorizado desde as produções de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, como também em Erico Veríssimo. Algumas produções do grupo Claridade, ao enfatizarem as secas, aridez, a fome e a emigração, estavam a ressaltar o grande desconforto entre o sujeito ilhéu e o meio ambiente em que habitava. Essa forma de produzir literatura pode ser entendida como resultante da influência da literatura regionalista do Brasil, ou ao menos, foi fortalecida por ela. Além disso, este ensaio demonstra como o grupo Claridade dedicava espaço para divulgar produções literárias brasileiras, e possibilitava, assim, que os leitores cabo-verdianos estivessem atualizados com estas obras.

Conclusão

De fato, em meio à sociedade cabo-verdiana, durante o século XX, desponta um grupo de escritores interessados nas discussões envolvendo a identidade do sujeito ilhéu, sem que isso implicasse no separatismo entre colônia e metrópole. Um dos meios principais para promover estes

debates era através do fazer literário, por meio dessas produções o cabo-verdiano era representado como alguém que lutava para sobreviver em um meio ambiente hostil.

O arquipélago passava por um processo de crise econômica que levou a intelectualidade a reivindicar melhorias ligadas ao desenvolvimento das ilhas. O regime salazarista potencializava o descontentamento, visto que impossibilitava a liberdade de expressão e perseguia qualquer manifestação considerada contrária às suas políticas. A revista *Claridade* detinha uma narrativa moderada, já que os intelectuais fundadores não possuíam o interesse de findar relações com o colonialismo, mas o drama local constituiu um dos pilares da tradição literária deste grupo.

Neste processo o regionalismo brasileiro serviu de base para os intelectuais cabo-verdianos. Focados nas semelhanças entre a região nordestina e o arquipélago africano, a partir das secas, da pobreza e do abandono por parte do governo central, foi possível estabelecer denominadores comuns que fortaleciam uma escrita preocupada em expor as mazelas sociais que a população local era obrigada a lidar. Os romances de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Erico Veríssimo, cada um à sua maneira, foram influências para a *Claridade*. Além disso, em alguns momentos houve respostas diretas aos escritores do Brasil, como aconteceu com Manuel Bandeira.

A escrita do grupo cabo-verdiano costumava centralizar a batalha do sujeito com o meio geográfico ao mesmo tempo que representava o povo do arquipélago como alguém resistente e resiliente. Havia o esforço para lançar as bases da identidade regional, o que consistia em promover uma diferenciação tímida da metrópole e muito mais das demais colônias africanas, dessa forma, fortalecia a narrativa de Cabo Verde ser uma colônia ímpar. Por fim, vale ressaltar que a ideia não é apresentar a *Claridade* como uma grande fomentadora do processo de identidade nacional, ou menosprezar sua participação neste processo que ainda seria longo e continua até os dias atuais. O que podemos afirmar é que este grupo possuía um modo de interpretar o país e nesta idealização o Brasil serviu de grande influência.

Referências

- ANJOS, José Carlos G. *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2010.
- CARREIRA, António. *Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata 1460-1878*. Guiné-Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, 1972.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à República: momentos decisivos*. 6º ed., São Paulo: Unesp, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. Lisboa: Editora Plátano, 1973.
- FAUSTO, Boris. A vida política. In: GOMES, C. Angel. (Org.) *Olhando para dentro 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- HERNANDEZ, Leila. *Os filhos da terra do sol: A formação do Estado-Nação em Cabo Verde*. São Paulo: Selo Negro, 2002.
- MATA, Inocência. Literatura. In: SANSONE, L; FURTADO A. C. (Org.) *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2º Ed, Coimbra: Almeida, 2013.
- SEMEDO, Manuel Brito. *Caboverdianamente ensaiando I*. Mindelo: Ilhéu Editora, 1995.
- SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do manifesto regionalista. *Soc. e Cult.*, Goiânia: v. 4, n. 2, p. 399-409, jul./dez., 201

NOVAS FORMAS DE PENSAR O CÂNONE LITERÁRIO:
ALTERIDADE E DECOLONIALIDADE NO CONTO *NO SEU*
PESCOÇO, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Claudia Letícia Gonçalves Moraes¹
(Universidade de Brasília - UnB)

Rayron Lennon Costa Sousa²
(Universidade Federal do Piauí - UFPI)

Introdução

As imagens fundamentais que alicerçam nosso conhecimento de mundo partem da conformação de dois mundos sociais sempre em oposição binária: Ocidente e Oriente – que pode ser compreendido também

-
- 1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão - FAPEMA). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras - Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Assistente da Universidade Federal do Maranhão. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA). Integrante dos Grupos de Pesquisa Historiografia, cânone e ensino (UnB) e Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF-UFMA). Organizadora do I e do II Colóquio Interdisciplinar de Literatura e Cultura Negra do Baixo Parnaíba (2018-2019)
 - 2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura pela Universidade Federal do Piauí - UFPI (bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão - FAPEMA). Professor Assistente do Curso de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão - UFMA/Campus São Bernardo. Mestre em Letras - Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Graduado em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade do Tocantins - UNITINS. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura, Leitura e Ensino da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Vice Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade - GPLADe (UFMA).

como um “grande outro” (KILOMBA, 2019). Em outra metáfora poderosa, pode-se pensar em termos de centro e periferia como constructos não só de visões de mundo, mas também de tradições intelectuais que, sendo opostas entre si, ainda traçam de certa maneira formas dicotômicas de construir e experienciar o conhecimento, bem como trazem como substrato o contexto histórico no qual a Europa se consolida como modelo social, econômico e intelectual hegemônico ao longo de séculos de dominação.

Nas instâncias das primeiras décadas do século XXI, é importante denotar como teorias iniciadas em meados dos anos 1990 – notadamente expressas nos trabalhos de pesquisa do Grupo Latino-americano Modernidade/Colonialidade - hoje em dia ganham força e combatem frontalmente o contexto mundial de arraigamento do patriarcado e de avanço do capitalismo/imperialismo, que geram contextos de forte exclusão social, fome, miséria e outros elementos violentos como a xenofobia, o racismo, o machismo.

Isto posto, observa-se também como diversos teóricos da contemporaneidade, sobretudo de regiões não hegemônicas, vêm trabalhando na produção de discursos críticos que tem como objetivo fundamental questionar e transpor modelos dicotômicos de representação das relações entre o Ocidente e o resto do mundo. Assim, a ascensão de teorias feministas, antirracistas e emancipatórias caminham juntamente com o reforço e a expansão das teorias decoloniais surgidas há cerca de 30 anos nas discussões de intelectuais latino-americanos para problematizar os mecanismos de colonialismo e colonialidade (QUIJANO, 2009), trazendo à tona um bojo de teorias que servem como ferramentas para pensar o mundo contemporâneo e, dentre outras possibilidades, refundar ou alargar elementos tradicionais como as epistemologias ocidentais ou mesmo o cânone literário, este último, objeto de nossa discussão no presente artigo.

Assim, pensando nas possibilidades proporcionadas pelas ditas “epistemologias do Sul”, a discussão que aqui se delineia propõe uma leitura de um conto da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie a partir das teorias decoloniais, pretendendo apontar na narrativa da autora

os traços que identificam sua escrita como um exercício de alteridade. Assim, a autora descreve literariamente experiências de confrontação cultural de pessoas de mundos opostos e, como isto, pode proporcionar novas formas de compreender a literatura como elemento estético também comprometido com os problemas da sociedade em que está inserida, inclusive propondo questionamentos sobre tradição literária e como seu cânone se constitui por meio de exclusões, epistemicídios, violências simbólicas e outros. Para fundamentar a presente discussão serão utilizados autores como Nelson Maldonado-Torres (2018), Achille Mbembe (2014), Luciana Ballestrin (2013), dentre outros, a fim de discutir conceitos como decolonialidade, pensamento afrodiaspórico, imigração e alteridade.

Teoria decolonial e novas formas de (re)fundar a produção de conhecimentos

As assertivas que encaminham as discussões sobre os conceitos de pós-colonialidade e decolonialidade enveredam e tomam corpo com a emergência das Epistemologias do Sul (SANTOS; MENESES, 2009), pois além de atenderem à uma necessidade discursiva e intelectual, enfatizam e analisam os diversos contextos a partir de suas próprias dinâmicas culturais, sociais e enunciativas. Este movimento busca romper, propositalmente, com um único e aceitável modelo epistemológico incutido secularmente nas teorias e nas práticas das diversas ciências, desconsiderando a constituição diversa e plural do mundo, afirmativa que negligenciou outros saberes e suas emergências.

A insubmissão construída pelos precursores da teoria decolonial, tal como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres, dentre outros(as), através do empreendimento de teorias e categorias analíticas que subsidiam uma crítica ferrenha das formas de produção de conhecimento ocidentocentradas, movimento intitulado como giro decolonial. Este movimento objetiva uma desobediência epistêmica contra o epistemicídio de saberes locais, incutindo, como o próprio título desta seção sugere, o movimento de (re)fundar o acervo

do cânone, tentando traduzir as experiências dos que foram colocados às margens, objetificados como exóticos e inferiores e diminuídos em suas territorialidades, em suas línguas, culturas e dinâmicas.

Sueli Carneiro, em *A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser* (2005), discorre sobre o epistemicídio como movimento de proteção do grupo hegemônico, ou seja, o dispositivo de racialidade, como cunha a própria filósofa, é usado como estratégia para decidir quem vai viver ou morrer, ações que tomam o plano simbólico e material. Assim, em seu âmbito prático, é possível ver estampado cotidianamente nos noticiários do país corpos negros assassinados pelo braço armado do estado, resultado de um racismo estrutural que se instaurou desde a chegada ao Brasil dos primeiros escravizados sequestrados em território africano, segundo Sílvia Almeida em *Racismo Estrutural* (2019).

Para Carneiro (2005) e Almeida (2019), o outro - o não-ser - ocupava/ocupa um lugar à margem, atravessado tanto por discursos quanto pelas práticas que violentam e silenciam sua existência. Nesse contexto, a supremacia europeia, branca e heteronormativa definiu os padrões e crivos que foram utilizados para afirmá-la como grande colonizadora e produtora de conhecimento enquanto dizimavam e escravizavam os povos tradicionais e africanos. Nesse encaminhamento, Mbembe (2014, p. 23) discorre que:

Ao longo deste ciclo, fomos forçados a habitar vários mundos ao mesmo tempo, não num gesto gratuito de desmembramento, mas de vaivém, susceptível de autorizar a articulação, a partir de África, de um pensamento da circulação e da travessia. Ao longo deste caminho, não procurámos “provincializar” as tradições europeias do pensamento. De resto, elas não nos são de modo algum alheias. Quando se trata de dizer o mundo na língua de todos, existem, pelo contrário, relações de força no seio destas tradições, e uma parte do nosso trabalho consistiu em ponderar tais fricções internas e em apelar à descentralização não para reforçar a distância entre África e o mundo, mas para permitir que emirjam, o mais claramente possível, as novas exigências de uma possível universalidade.

Contrapondo-se à ideia de universalidade, ainda segundo a ótica deste filósofo, o termo *raça* foi criado pelos europeus para se diferenciarem dos demais grupos humanos, pois até então o termo era utilizado somente para classificar os animais. Assim, o outro começa a ser percebido, a partir de então, como o diferente, cuja identidade alegórica e descentralizada é corporificada numa “coisa-que-fala” (CARNEIRO, 2005). No eixo dessas especificidades, as teorias decoloniais como movimento de insurgência, tencionam revelar a fronteira cultural criada pelos sistemas de representação ocidentais e desconstruir as formas de pensamento e os esquemas de interpretação que definiram as zonas coloniais como fontes de cultura a serem estudadas, e o ocidente como a matriz intelectual teórica da humanidade.

Assim, esta perspectiva se difere do colonialismo – que diz respeito à dominação política e econômica de um povo sobre outro em qualquer parte do mundo –, propondo a colonialidade como um padrão de relações que emerge no contexto da colonização europeia nas Américas e se estabelece a longo prazo como modelo de poder moderno e permanente. Assim, a colonialidade se reatualiza de acordo com seus contextos específicos e atravessa praticamente todos os aspectos da vida, se configurando, segundo Aníbal Quijano (2009), a partir de três eixos fundamentais: colonialidade do poder, colonialidade do saber e colonialidade do ser – tomando como base um sistema de classificação social baseado na categoria fundamental de “raça” como base para processos exploratórios da população mundial no contexto do capitalismo global e da divisão mundial do trabalho. Segundo as discussões de Mbembe para pensar a categoria *raça*, temos a seguinte assertiva:

No decorrer do período atlântico, aqui sucintamente descrito, esta pequena província do Planeta que é a Europa inscreve-se progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo. Paralelamente, ao longo do século XVIII, surgem vários discursos sinceros acerca da natureza, da especificidade e das formas dos seres vivos, das qualidades, traços e características dos seres humanos e, até, de populações inteiras, que

são especificadas em termos de espécies, gêneros ou de raças classificados ao longo de uma linha vertical. (MBEMBE, 2014, p. 37).

No processo de colonialidade do ser, podemos observar um longo movimento de subalternização e desumanização dos sujeitos colonizados, na medida em que o valor humano e as capacidades cognitivas tanto de produção quanto de compreensão de conhecimento e cultura dessas pessoas são desacreditados pela sua cor de pele e pelas suas raízes ancestrais. Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019, p. 12) discorrem que

[...] Em todas as esferas nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho direto - o modelo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial - são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasadas e equivocadas.

Dialogando com os autores decoloniais, ratificamos a assertiva da Europa e dos Estados Unidos como modelos que, segundo sua própria concepção, “deram certo” e, portanto, seriam obrigatoriamente referenciais para todos os outros lugares. Maldonado-Torres (2007) problematiza este juízo e coloca em questão Descartes desde sua mais conhecida citação “Penso, logo existo”. Segundo esse teórico, por trás do “eu” penso, podemos ler que outros não pensam adequadamente para produzir juízos científicos. A partir dessa dualidade, entre os que pensam e os que são silenciados (SPIVAK, 2010), existe uma produção substancialmente capaz de trazer à tona outras narrativas não oficiais distintas da registrada pela história que, segundo Mirian Alves, em *BrasilAfro Autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea* (2010, p. 67) dão visibilidade às inquietações relegadas ao silêncio até então.

Nesse contexto, Carneiro (2005, p. 42) enfatiza que:

[...] esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença, posto que o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas.

Enrique Dussel, em *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação* (2016), faz uma crítica à posição de poder que a Europa exerceu no mundo e sinaliza os movimentos de reconhecimento de novas localizações, agora de culturas periféricas, partindo de uma visão não monolítica e não substancialista de cultura. Diante disso, partindo do movimento pontuado pelo autor, inicia-se a reflexão sobre o que é “centro” e o que é “periferia”, pois “[...] a filosofia da libertação como filosofia crítica cultural precisava gerar uma nova elite cuja ‘ilustração’ iria se articular aos interesses do bloco social dos oprimidos” (DUSSEL, 2016, p. 53). Já Walter Mignolo afirma que as teorias pós-coloniais estão construindo um novo conceito de razão como resposta à superioridade da racionalidade moderna. Essa reação do Terceiro Mundo, que ele denomina de a razão subalterna:

[...] é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristão e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais mapeando a diferença colonial. (MIGNOLO, 2003, p.143)

A razão subalterna é a proposta de um outro lócus de enunciação, não como uma oposição à racionalidade moderna, mas como espaços do cruzamento desta com outras formas de conhecimento. O pensamento liminar são epistemes que já existem em função do domínio europeu sobre outros territórios, são construções epistêmicas de povos e comunidades

que tiveram que aprender a perspectiva da modernidade para acomodar nelas as suas próprias referências, visões de mundo, práticas de vida, operando, dessa forma, em uma dupla dimensão cognitiva.

O objetivo desta teoria é analisar as relações de poder entre as nações que compõem a herança política, econômica e cultural da invasão colonial europeia. As relações coloniais de poder compreendem desde relações de ocupação e dominação direta (Índia, países africanos e asiáticos), incluindo as relações baseadas na exploração econômica e no imperialismo cultural. Nesse sentido, Mbembe (2014, p. 63), enfatiza a corporificação das epistemologias decoloniais ao significar o título de sua discussão, “A noção de razão negra remete portanto para várias versões de um mesmo enredo, de uma mesma configuração. Ainda para mais, refere-se a um litígio, a um diferendo”.

Quando pensamos em Epistemologias do Sul, situamo-nas nas fronteiras e nos limites, transcendendo as noções que se criaram para definir um coletivo de vozes que não foram ouvidas. Nesse sentido, tal dinâmica representa, contemporaneamente, movimentos insurgentes, tanto teóricos como artísticos e culturais, bem como se considera seus lugares de escuta e de falas, trazendo subalternos e subalternas para o eixo das discussões, objetivando (re)fundar noções e conhecimentos capazes de traduzir todas as experiências e significações da vida, considerando as alteridades, os desvios e suas acepções.

Gloria Anzaldúa, em *Borderlands / La frontera: the new mestiza* (1999 [1987]), propõe uma análise da consciência de fronteiras e das margens, focalizando as produções literárias e críticas oriundas desses espaços. A autora chicana propõe, dentre outras questões, o descentramento, ou seja, a busca por outras margens como condição de percepção de sua própria voz, identidade e pertencimentos. Para Mignolo (2003, p.82-83):

Essas perspectivas, da América Espanhola, do Maghreb e do Caribe, contribuem hoje para repensar, criticamente, os limites do moderno sistema mundial - a necessidade de concebê-lo como um sistema mundial colonial/moderno e de contar as histórias não apenas a partir do interior do “mundo moderno”,

mas também a partir de suas fronteiras. Estas não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica: uma epistemologia da e a partir da margem do sistema mundial colonial/moderno, ou se quiserem, uma epistemologia da diferença colonial que é paralela à epistemologia do mesmo.

Mignolo ratifica as discussões de Gloria Anzaldúa e enfatiza o vínculo entre as histórias para a construção das perspectivas decoloniais, não mais do centro para a margem, e sim da margem para a margem, conforme nos orienta Dussel (2016) no tocante aos movimentos de sua proposta epistemológica. Portanto, encaminhando a assertiva de um movimento de ruptura com o colonialismo, as discussões epistemológicas decoloniais subvertem o conhecimento eurocentrado e monológico, pois refletir acerca das diferenças e da alteridade é colocar em prática os princípios fundadores da decolonialidade. Assim, é interessante também pensar como estas teorias podem orientar o trabalho de crítica literária, pensando autorias afastadas do centro, como a da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, da qual fizemos um recorte de um conto específico para a discussão que se segue.

Chimamanda Adichie: uma voz dissonante nas instâncias do cânone literário

As discussões contemporâneas que dão vazão às novas epistemologias, principalmente refletindo a necessidade de (re)fundar o cânone literário, partem do princípio básico do “[...] colonizado como um questionador e potencial agente [...]” (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 33). A chicana Gloria Anzaldúa afirma que “Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso”.

A escrita insubmissa empreendida por escritores(as) oriundos(as) de espaços considerados marginalizados, cujas territorialidades espaciais e subjetivas transcendem em suas poéticas, corporificam a deco-

lonialidade como projeto político-acadêmico de exercício da alteridade. Leonor Arfuch (2013), questionada sobre o que pode a literatura, afirma que ela propõe uma coerência inexistente na vida prática. Já Conceição Evaristo (2007, p. 21), dialogando sobre a coerência das escritas, acrescenta que:

Em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere as “normas cultas” da língua [...] como também pela escolha da matéria narrada.

No diálogo tecido pelas autoras no que diz respeito ao surgimento das vozes ecoantes como produto do projeto decolonial, Chimamanda Ngozi Adichie empreende uma escrita dotada de vivências, cuja dimensão coletiva repousa entre o vivido e o ficcional, além de questões críticas e teóricas que embasam várias de suas discussões no campo dos estudos culturais, da transmodernidade, da decolonialidade como projeto político-acadêmico, afunilando suas perspectivas para os processos de imigração, pertencimentos étnico-raciais, xenofobia, dentre outras questões emergentes.

Desse modo, pensando a escrita como projeto autoral de escritas, entrelaçamos as várias faces da escritora para perceber como sua poética elucida a forma como são representados os africanos e imigrantes nos vários discursos e sua prevalência no imaginário coletivo, carregados de estereótipos e estigmas que os classifica como exóticos e animais. Destarte, Chimamanda, escritora nigeriana, tem atraído grande atenção para a literatura africana na atualidade, principalmente pela representatividade política e pelo trabalho árduo no que diz respeito às pautas sociais. Formada em Comunicação e Ciência Política na Drexel University, na Philadelphia, é também mestra em Redação Literária pela Universidade John Hopkins e em Estudos Africanos pela Universidade de Yale nos Estados Unidos.

Os limites de sua poética dialogam diretamente com suas experiências pessoais, pois a autora emigrou para os Estados Unidos aos 19 anos, com vistas ao ingresso em uma universidade estadunidense. Em seus romances e contos a autora aborda questões feministas, racismo, adaptação, relações interculturais e a luta pela igualdade em todas as esferas sociais e raciais. O livro *No seu pescoço* (2017) é composto por doze contos, nos quais os personagens nigerianos vivem histórias que mostram as consequências da neocolonização e o surgimento de novas identidades culturais, marcadas pelo contato direto com o Ocidente. Publicado pela primeira vez no ano de 2009, a obra tematiza imigração, desigualdade social e racial, relações religiosas e familiares, bem como questões feministas. As histórias são diversas e mesmo tendo como pano de fundo assuntos similares, como imigração para os Estados Unidos e a vida na Nigéria, cada uma é contada a partir de perspectivas diferentes.

Chimamanda se utiliza de um leque de mecanismos para traduzir as experiências do ser imigrante, principalmente o africano, nos destinos mais procurados por aqueles que Fanon (2005 [1961]) definiu como os condenados da terra. No que diz respeito às estratégias utilizadas pela nigeriana, segundo Giovanna Dealtry (2017) em matéria na página online da Folha de São Paulo³, objetivando desconstruir a imagem velada e uniforme da África: “É a alteridade, estratégia utilizada por Chimamanda também em seus romances, que deflagra a reflexão sobre qual lugar esses personagens ocupam em um cenário marcado pela superposição da modernização e da miséria”.

Temas corriqueiros como imigração, preconceito étnico-racial e relações familiares atravessam suas escritas, pois há nela um forte teor na produção de subjetivação das personagens, principalmente resultantes das relações entre brancos e negros e, nesta análise em específico, por detrás do tão sonhado *green card*. Em, *Epistemologias do Sul* (2009), Boaventura de Sousa Santos traça uma linha discursiva da colonialidade à decolonialidade, mostrando que de um lado existe o Norte imperial e,

3 DEALTRY, Giovana. Livro ‘No seu Pescoço’ desfaz representação uniforme da África. FOLHA DE S. PAULO. Online. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1924581-livro-no-seu-pescoco-desfaz-representacao-uniforme-da-africa.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2022.

do lado de cá, a zona periférica onde habitam os excluídos, ou seja, o Sul colonizado, sistematicamente alvo de silenciamento e opressão por parte dos países do Norte. Para o autor, a própria metáfora “Epistemologia do Sul” é a tradução das lutas de resistência dos povos que, ao longo da história, foram dominados pelo colonialismo.

A recepção e fruição do texto literário a partir do pensamento decolonial transcende os limites do literário, da subjetivação, pois corrobora para a ampliação de horizontes e dialoga diretamente com os contextos sociais nos quais afrodescendentes, afrolatinoamericanos e orientais estão submersos. Segundo Djamila Ribeiro, em *Lugar de fala* (2019), o discurso rompe com o viés estrutural da palavra e repousa nas instâncias de poder e controle. Logo, as personagens dessas narrativas parecem gravitar sobre o mesmo questionamento: podemos dizer quem somos e de onde viemos?

Uma das questões em ascensão é a visibilidade da Literatura Africana contemporânea a partir da escrita feminina negra, na qual encontramos Chimamanda como uma das escritoras mais lidas e engajadas nas causas sociais. Paralelamente outros nomes surgem, tematizando outros contextos e identidades para corroborar com o projeto decolonial na desconstrução de uma única via da história e (re)fundando o cânone literário, a saber: Paulina Chiziane, Lília Momplé, Léonora Milano, Fatou Diome, dentre outras.

A condição de subjugada e imigrante é temática também da poética de Fatou Diome, que descreve as relações dos africanos com o continente europeu, visto como o *Eldorado* ou até mesmo a pátria mãe, detentora de tudo o que existe de mais desejável e superior, segundo o Geledés (2015), perspectiva trazida por Chimamanda no conto homônimo em análise, pois o sonho americano faz parte do imaginário coletivo de todos os nigerianos que se encontram em condição de pobreza e em vias de melhorar de vida, segundo o conto.

Alteridade e decolonialidade no conto *No seu pescoço*, de Chimamanda Ngozi Adichie

No seu pescoço, conto que também dá título ao livro de Chimamanda Adichie, foca sua narrativa na experiência de imigração de Akunna, jovem mulher nigeriana que parte para os Estados Unidos em busca de viver o “sonho americano”. Neste périplo pelo qual passa a protagonista é interessante observar uma série de situações pelas quais provavelmente grande parte dos imigrantes africanos deve passar em diáspora pelo mundo - importante observar que a própria autora teve esta experiência de imigração quando foi estudar nos Estados Unidos aos 19 anos. Nessa ambientação, Akunna, negra, nigeriana, 22 anos, assume o lugar de imigrante que experiencia o olhar por vezes de espanto, de curiosidade ou de condescendência dos estadunidenses que cruzam seu caminho. Sozinha, a protagonista descobre um país que nos foi apresentado como a maior fonte de riqueza e crescimento individual a partir de sua própria ótica. A cena da partida de Akunna de seu lar natal para a viagem aos EUA representa de forma bastante evidente a série de expectativas que tanto ela quanto seus parentes depositavam nesta viagem:

Você pensava que todo mundo nos Estados Unidos tinha um carro e uma arma; seus tios, tias e primos pensavam o mesmo. Logo depois de você ganhar a loteria do visto americano, eles lhe disseram: daqui a um mês, você vai ter um carro grande [...] Batalhões deles entraram no quarto em Lagos que você dividia com seus pais e três irmãos, apoiando-se nas paredes sem pintura porque não havia cadeiras para todos, *para se despedir em voz alta e lhe dizer, em voz baixa, o que queriam que você lhes enviasse*. Em comparação com o carro grande e a casa grande (e talvez com a arma), as coisas que desejavam eram simples — bolsas, sapatos, perfumes, roupas. Você disse: “tudo bem, sem problema”. (ADICHIE, 2017, p. 125, grifo nosso).

Observa-se, na citação acima, como também as personagens nigerianas atuavam a partir de uma série de estereótipos sobre como seria o povo estadunidense, comprovando que a perspectiva do imaginário

sobre o outro está presente sempre numa via de mão dupla. Outro ponto relevante a ser observado é o processo de desterritorialização pelo qual a protagonista passa, processo este que implica no rompimento com o seu país de origem e mais que isso, “[...] uma tripla ruptura: espacial, identitária e cultural” (CARREIRA, 2015, p. 5). Na chegada ao país de destino, Akunna, como imigrante, passa por uma reterritorialização, ou seja, um processo de adaptação à nova terra, deixando para trás toda uma narrativa, e tendo que se submeter a ser sempre considerada como estranha ou intrusa. A estada da protagonista nos EUA representa também os diversos impactos em sua subjetividade, partindo da apresentação do país como um paraíso, e a realidade, percebida pela personagem logo nas primeiras vivências em seu destino:

Às vezes, ficava sentada no colchão cheio de bolotas de sua bicama e pensava no seu país — nas suas tias que vendiam peixe seco e banana-da-terra na rua, adulando os passantes para que comprassem com elas e logo gritando insultos para aqueles que recusavam; nos seus tios, que bebiam o gim nacional e espremiam suas famílias e suas vidas em apenas um cômodo; nos amigos que tinham vindo se despedir de você, se regozijando porque você havia ganhado a loteria do visto americano, confessando a inveja que sentiam. (ADICHIE, 2017, p. 128).

A contextualização de suas experiências, tanto psicológicas quanto concretas, é uma costura necessária para entender o deslocamento vivido pela protagonista no processo de adaptação à realidade sonhada por muitos de seus conterrâneos. Akunna, para além da condição de mulher negra, ocupava a identidade de imigrante visivelmente estigmatizada pelos nativos daquele país que acreditavam fielmente numa África homogênea, ou seja, a tentativa de aniquilar suas identidades e sua história. Considerando essa assertiva, segundo Wa Thiong’o (2005, p. 3):

O efeito de uma bomba cultural é aniquilar a crença das pessoas nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. Isso faz com que as

pessoas vejam seus passados como uma terra devastada sem nenhuma realização, e faz com que elas queiram se distanciar dessa terra devastada.

Seguindo o percurso narrativo, a personagem começa a trabalhar como garçonzete em um restaurante e sua desilusão em relação ao sonho americano começa a surgir. Akunna não se sente à vontade para escrever à família, pois a condição em que vive em nada se assemelha à expectativa de todos. Muitos no seu país de origem gostariam de estar em seu lugar, sem imaginar o quão difícil era estar ali.

Entrou no restaurante com o toldo limpo e brilhante e disse que trabalharia por dois dólares a menos por hora do que as outras garçonzetes. O gerente, Juan, tinha cabelos negros retintos e sorriu, mostrando um dente de ouro. Disse que nunca tinha tido um funcionário da Nigéria, mas que todos os imigrantes trabalhavam duro. Ele sabia bem, pois já tinha estado naquela situação. (ADICHIE, 2017, p. 127).

As condições às quais os imigrantes se submetem corroboram para a assertiva de Quijano (2000), sobre a relação da colonialidade com a economia, com o gênero, com a sexualidade, com as opressões, desvios e ascensões de poucos, relacionada diretamente com a perspectiva de que ela, a colonialidade, é uma face oculta da modernidade. Destarte, a sensação que dá o título ao conto e ao livro de Adichie representa a opressão sofrida pelo imigrante. Ela sofre um duplo deslocamento, que consiste na “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2003, p. 9). Ainda acompanhando a narrativa de Adichie:

Muitas pessoas no restaurante perguntavam quando você tinha chegado da Jamaica, pois achavam que qualquer negro com sotaque estrangeiro era jamaicano. Alguns que adivinhavam que você era africana diziam que adoravam elefantes e queriam fazer um safári. (ADICHIE, 2017, p. 130)

No âmbito dessas discussões, cabe destacar os debates de Mbembe (2014) sobre o negro como existência subalterna, sinalizados no conto em análise desde o trabalho como garçoneiro, os estigmas atribuídos ao seu corpo e à sua identidade cultural afro, bem como os preconceitos e desconhecimentos sobre a África e suas dimensões. Esse plano discursivo ratifica a visão estereotipada sobre o imigrante africano, inclusive por que ela mesma, Chimamanda, viveu a posição de uma imigrante aos 19 anos, quando chegou aos Estados Unidos, ocupando esse lugar marginal também na Inglaterra, o que se tornou uma temática recorrente em todas as suas obras.

As personagens nigerianas vivem histórias que mostram as consequências da neocolonização e o surgimento de novas identidades culturais, marcadas pelo Ocidente, através do processo de imigração. Tal como destaca Avtar Brah (2002), no que tange o conceito de viagem, a lançar raízes em outro lugar, há a necessidade de considerar tanto as circunstâncias de partida, quanto às condições socioeconômicas, políticas e culturais que marcam essas viagens, como as de chegada, de estabelecimento em um novo lugar. Chimamanda apresenta-nos os preconceitos que os imigrantes nigerianos sofrem em suas tentativas de avanço social nos Estados Unidos ou Inglaterra, mas sempre buscando fugir da caricatura comumente utilizada para descrever os africanos. Ela mostra a diversidade dos nigerianos, os laços complexos que os unem, assim como seus costumes tradicionais e hábitos modernos. (REVISTA CULT, 2017):

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. Olharam boquiabertas para o seu cabelo. Ele fica em pé ou cai quando você solta as tranças? Elas queriam saber. Fica todo em pé? Como? Por quê? Você usa pente? Você sorria de um jeito forçado enquanto elas faziam essas perguntas. Seu tio lhe disse que aquilo era esperado; uma mistura de ignorância e arrogância foi como ele definiu. (ADICHIE, 2017, p. 126).

Segundo Mbembe (2014), o negro é visto como uma fábula plena do exotismo, com elementos carnavais de pulsão sexual e sensualidade. Esta experiência tanto fascina como origina repúdio e repulsa. Nesse sentido, considerando as experiências que Akunna vivia na terra prometida, por muito tempo a sensação de nó no pescoço acompanhou-a, para ceder apenas quando ela conhece um rapaz no restaurante em que trabalha. Como ele não a trata com indiferença, como uma pessoa exótica, isso chama a sua atenção:

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. Ou as mulheres negras que davam sorrisos rápidos de solidariedade; os homens negros que se esforçavam demais para perdoar você, dizendo oi para ele de maneira excessivamente óbvia; os homens e mulheres brancos que diziam “Que casal bonito” num tom alegre demais, alto demais, como se quisessem provar para si próprios que tinham a mente aberta. (ADICHIE, 2017, p. 136).

As relações conjugais inter-raciais, entre brancos e negros são vistas como formas de se tornar menos negro ou deixar de ser, segundo Reis Filho (2005), estando relacionadas com o processo de escravização social inscrita no psiquismo dos(as) negros(as). De outro lado, cabe destacar a frieza emocional de Akunna, logo quando começa a se relacionar. bell hooks (2000) discorre acerca da dificuldade das pessoas negras, especificamente mulheres, em expressar suas afetividades. Para a autora, era uma forma de autoproteção, pois durante a escravidão física era uma forma de sobrevivência diante da dominação branca.

Ele disse que queria conhecer a Nigéria e podia comprar passagem para vocês dois. Você não queria que ele pagasse para você visitar seu próprio país. Não queria que ele fosse à

Nigéria, que a acrescentasse à lista de países que ele visitava para admirar-se com as vidas dos pobres que jamais poderiam admirar a vida dele. (ADICHIE, 2017, p. 135, grifo nosso)

Akunna tem uma leitura muito nítida sobre a ida dos estrangeiros ao seu país, principalmente como comprovação do que se dispersa de estereótipos sobre aquele lugar, tais como pobreza, doenças, fome etc. Ademais, a narrativa não deixa nítido se a protagonista, ao regressar à Nigéria para visitar a família, após saber da partida do pai, retornará aos Estados Unidos. Assim sendo, é importante refletir sobre a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (2009), no que diz respeito a regressar a esses lugares com um outro olhar, mais crítico e mais cirúrgico, que permitirá a reinvenção do que foi marginalizado, silenciado e esquecido.

Portanto, *No Seu Pescoço*, conto em análise, subsidia a percepção de que a colonialidade continua exercendo poder sobre os corpos negros, principalmente os que estão em situação de vulnerabilidade social, como é o caso dos imigrantes. Ainda, Chimamanda Adichie, como mulher negra africana em diáspora, se utiliza de vários mecanismos estéticos e narrativos para representar as experiências dos africanos que saem da pátria mãe em busca do tão sonhado *green card*, empreendendo em sua poética um olhar acurado sobre identidade e alteridade, bem como trazendo para o eixo das questões a decolonialidade como um projeto necessário para se pensar os lugares a serem ocupados por aqueles que foram sistematicamente silenciados ao longo da história da humanidade.

Considerações finais

A discussão acerca das questões culturais apresentadas na obra de Chimamanda Adichie por meio de preceitos como alteridade e decolonialidade é própria de uma literatura que pretende provocar no leitor uma série de reflexões que estão para além do prazer estético, ou seja, uma literatura envolvida com as situações sócio-históricas,

socioculturais e suas diversas representações. Assim, buscou-se com o presente artigo fazer uma articulação entre a literatura da autora e as proposições do projeto decolonial, utilizando-nos do pensamento fronteiriço que busca colocar em cheque o ideário moderno de uma cultura única e universal. A emergência de novos e múltiplos paradigmas apresenta um desafio extra aos diferentes sujeitos socioculturais, intentando colocar-nos em frente ao reconhecimento recíproco e à solidariedade humana.

Assim, no conto de Adichie podemos pensar conjuntamente com Gayatri Spivak (2010), que enfatiza a “dupla colonização” da mulher negra, a discriminação enquanto sujeito colonial e como mulher, relegando-a um lugar menor. Interessante notar como Adichie pretende subverter essa lógica a partir da criação de personagens e situações que pensam o ser mulher em diáspora através de uma ótica emancipatória. O processo de integração à nova cultura da protagonista se encaminhava para a assimilação e abandono das origens, sendo interrompido pela notícia do falecimento do pai. O conto analisado questiona as dificuldades enfrentadas por uma imigrante, desde o momento de sua chegada ao novo país, e aborda o preconceito e o processo de adaptação a uma nova cultura. *No Seu Pescoço* apresenta de uma forma sutil todas as questões relativas aos movimentos diaspóricos, a desmistificação do tão superestimado “sonho americano”, que muitas vezes faz com que o migrante abdique da própria cultura, e se apresenta como uma narrativa que nos põe a refletir sobre os processos contínuos de descolonização como um projeto para contestar as grandes narrativas e abrir espaço no cânone para novas vozes literárias repletas de diversidade, que apresentam novas formas de experimentar o mundo.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANTUNES, G. G. Adaptação Cultural e Exclusão em “No Seu Pescoço”, de Chimamanda Ngozi Adichie. *Revista Alumni*. Revista discente da UNIABEU. Online. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/alu/article/view/3463/2428>. Acesso em: 26 jun. 2020.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.

ARFUCH, Leonor. Mujeres que narran: autobiografía y memorias traumáticas. In: _____. *Memoria y autobiografía: exploración en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117.

BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In: BERND, Zilá (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

GOÊS, Camila Massaro. *Existe um pensamento político subalterno? Um estudo sobre os Subaltern Studies: 1982-2000*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Ciência Política. São Paulo: 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HOOKS, bell. Living to Love. In: PLOTT, Michele; UMANSKY, Lauri (Orgs.). *Making Sense of Women's Lives: An Introduction to Women's Studies*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 535-544

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PÉREZ, Genaro J. “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, Aura y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’ de Carlos Fuentes. *Hispania*. E.U.A, Mississippi.v. 80, n. 1, pp. 9-20, mar. 1997.

REENE, Richard. Review of Aura. *Hispania*. E.U.A, Mississippi. v. 49, n.02, p. 355, maio. 1966.

REIS FILHO, José T. *Negritude e sofrimento psíquico: uma leitura psicanalítica*. 2005. 142f. Tese (doutorado Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

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

WALSH, Catherine. *Interculturalidade, Estado, Sociedad. Luchas (De) coloniales de nuestra época*. Primeira edición: Universidad Andina Simón Bolívar/ Ediciones Abya-Yala, Quito. 2009.

SEGUNDA PARTE

LITERATURAS AFRO-BRASILEIRAS

A POÉTICA DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Maria Aparecida Cruz de Oliveira¹
(UnB)

Considerações Iniciais

É possível incluir a literatura afro-brasileira na historiografia sem apagar as suas especificidades, reduzindo-a ao simples rótulo de literatura brasileira. E, ela é literatura brasileira, mas é literatura afro-brasileira porque possui uma consciência para além da maioria dos textos que se lê, pois o sistema literário brasileiro “se constitui por uma inscrição insistente de temáticas populares com imunização dos próprios sujeitos populares” (PENNA, 2015, p. 15). Quando, na história da literatura brasileira, tivemos tantos sujeitos populares como na contemporânea? Em que os negros e pobres tivessem tanto protagonismo e pudessem apresentar seus problemas e diferenciá-los de outras questões vivenciadas pela classe média branca? Esse número não foi maior no passado porque, entre os poucos que escreviam, apenas alguns conseguiram publicar. Portanto, o popular era desconsiderado. Na antologia *Terras de palavras* (2008 [2004]), organizada por Fernanda Felisberto, o conto *Meu Deus, cadê esse menino* (2008 [2004], p. 37-46) de Kátia Santos, serve de referência

1 Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Integra o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea coordenado pela Dra. Regina Dalcastagnè. Co-autora do livro *Ana Maria Gonçalves: Antologia Crítica* (dez. 2020). Autora do livro *Meninas negras no romance afro-brasileiro* (mar. 2021). E-mail: maricruzdeoliveira@gmail.com.

de representatividade da figura do popular na literatura afro-brasileira contemporânea:

Meu filho é uma criança, para com isso. Sai da minha frente, gente. Me deixa, pelo amor de Deus, me deixa passar. Deixa eu ir lá pra mostrar pra vocês que vocês tão doido. Não! Me deixa passar! Lurdes, pelo amor de Deus, diz que é mentira, me socorre, meu Deus, diz que é mentira, me socorre, meu Deus! Me larga, gente deixa eu passar pra procurar meu filho, eu tô bem, me laaaaaaarga! Minha vista tá escurecendo, minha barriga tá doendo, me socorre pelo amor de De... (SANTOS, 2008 [2004], p. 46).

O conto é narrado por uma mãe que percorre as ruas da favela onde vive para encontrar o filho, que desapareceu na noite anterior. Depois de muito caminhar e perguntar aos conhecidos sobre o paradeiro do filho Dinho, a mulher encontra uma multidão com alguns conhecidos, como a namorada e a madrinha do menino, todos estavam ao redor do corpo de um adolescente vítima da violência policial: “Quem foi? Os home? São uns desgraçados, mermo. Tá vendo porque não quero esse menino solto na rua o tempo todo?! Eles não querem saber quem é, e quem num é. Pra eles todo mundo aqui é bandido” (SANTOS, 2008 [2004], p. 43), argumenta a mãe sem imaginar que se tratava da morte do seu próprio filho. Da introdução, a narrativa passa violentamente para o clímax, sem desenvolvimento, não tem desfecho, fica em aberto, é o leitor que vai chegar em uma conclusão, se realmente o adolescente morto é ou não o filho dessa empregada doméstica, mas sendo o Dinho ou não a vítima, é irrefutável que houve a violência contra um adolescente negro e que uma mulher pode ter que chorar a morte do filho. Essa técnica narrativa de pular da introdução para o clímax reforça a ideia da violência contra os jovens e adolescentes negros das periferias. Assim como a narrativa, a vida deles não se desenvolve, é interrompida pela violência, são vidas sem importância.

O projeto gráfico do livro foi construído para enfatizar o grande tema da antologia: a denúncia ao descaso pela vida dos negros, o derra-

mamento do sangue negro. A capa do livro já traz a imagem de sangue escorrendo na cor preta. A imagem é recorrente em várias páginas da antologia, seja para iniciar um novo conto que abordará alguma violência vivenciada pela personagem negra, ou em páginas completas para pausar a narrativa. Essa pausa sinaliza para o leitor que vidas negras serão interrompidas na narrativa.

A importância do conto de Kátia Santos (2008 [2004]) não se evidencia apenas pela força da denúncia do problema social que atinge milhares de jovens e meninos negros das periferias brasileiras, mas também pela forma como sua narradora expõe a questão. O tema é apresentado na perspectiva de uma mulher negra da periferia, localização que possibilitou o intenso efeito do real, mas não só isso. O texto traz na linguagem empregada uma sonorização que faz com que o leitor acompanhe o ritmo dos acontecimentos, e acabe gritando com a mãe; dificilmente alguém vai ler o texto sem alternância de entonação e sem empatia. É uma escrita que nos faz sentir a dor do outro. É o modo que a narrativa encontrou para a voz do negro ser ouvida. E a representação desses sujeitos populares é potencialmente legítima porque parte de uma autoria que realmente vivencia os conflitos e, embora seja de sua experiência pessoal, é uma experiência de dor que representa uma coletividade.

Outra questão que chama a atenção no conto, além da morte dos meninos negros da periferia, é a discussão da feminização da pobreza: “Sou pobre, cinco filho pra criar, dou duro danado na casa da madame, lavo roupa pra fora... faço tudo que posso. A vida não é melhor porque Deus num quê, mas um dia há de melhorar.” (SANTOS, 2008, p. 39). Apesar do trabalho árduo e do cansaço pelas multitarefas que a mulher realiza, ela parece estar condenada socialmente à pobreza e a todas as obrigações familiares, e pior que isso, a mulher negra e pobre parece sentir que se trata de uma condição natural imputada por Deus. Dessa maneira, não caberia buscar mudanças, apenas esperar a vontade divina. Não se trata da representação de um conformismo negro, mas de uma crítica ao modo como a sociedade brasileira faz a mulher negra pensar em sua condição social, ou seja, não é o que a população feminina negra pensa sobre si, mas como o mundo branco quer que elas pensem suas condições.

Diante desse exemplo de tratamento ao sujeito popular, avançamos a discussão sobre o caráter da literatura afro-brasileira contemporânea, que, por querer ser uma arte pública e trazer uma consciência identitária singular, possui um projeto que ultrapassa o da literatura brasileira canônica, o de construir o ideal de nação. Na literatura afro-brasileira não se pretende criar o imaginário de nação brasileira, mas denunciar a ausência de representatividade de membros dessa nação, bem como os elementos culturais que os identificam. Assim, “a identidade da Literatura Brasileira está ligada a uma tradição fraturada, característica das áreas que passaram pelo processo de colonização” (PEREIRA, 1995 p. 1). Esse projeto pretende incluir parte da população que ficou de fora desse imaginário e mostrar uma das faces da literatura brasileira que não entrou na história: a afro-brasileira.

É o que Eduardo de Assis Duarte (2017) explica ao afirmar que a literatura afro-brasileira é um projeto suplementar ao da literatura brasileira, porque o projeto da literatura afro-brasileira está relacionado ao da literatura brasileira, por exemplo, pelo uso de uma língua comum, formas, gêneros e processos de expressão, no entanto está externa a ela por algumas particularidades, especialmente porque não objetiva seguir a missão de instituir o espírito nacional. Ao rasurar e questionar esse projeto constatado por Antonio Candido², os escritores afrodescendentes instituem a missão de expressar uma consciência negra, apresentar o negro como sujeito de cultura e de arte e denunciar o etnocentrismo que exclui os negros dos espaços de produção artística (DUARTE, 2017, p. 214).

O questionamento ao projeto da literatura brasileira é mais impactante quando se faz uso de uma nomenclatura representativa. Desse modo, a classificação de textos de autoria negra em afro-brasileira ou outras nomenclaturas que remetem ao pertencimento étnico é necessária para demarcar o posicionamento dos escritores negros diante dos escritores

2 “Assim temos uma produção que está dentro da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está fora porque, entre outros fatores, não se enquadram na ‘missão’ romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional.” (DUARTE, 2008, p. 22).

brancos e de elite, para afirmar sua origem social, racial e, no caso das escritoras negras, marcar o gênero (porque ser mulher negra não é o mesmo que ser mulher branca, e ser homem negro não é o mesmo que ser mulher negra) e a especificidade da linguagem empregada nessas criações literárias.

Sabe-se que nenhuma nomeação (literatura afro-brasileira, literatura negra, literatura negro-brasileira, literatura afrodescendente) ou tentativa de elencar características é suficiente para explicar fielmente como são constituídas as produções literárias. Todas parecem ser imprecisas diante de suas complexidades, mas elas têm razão de ser, primeiro porque são nomes dados por quem as produz, o que pode evitar a nomeação produzida pelo Outro que não as conhece. Pensar como se apresenta a poética da literatura afro-brasileira é o começo de uma reflexão sobre os deslocamentos estéticos na literatura contemporânea.

Nesse sentido, destacarei alguns elementos que caracterizam as narrativas afro-brasileiras contemporâneas. Para isso, analisarei alguns textos de Ana Maria Gonçalves e Conceição Evaristo, sem esquecer escritores representativos do conto e da poesia. Mas antes disso, cabe apresentar algumas questões: “o que torna a escrita afro-brasileira distinta do conjunto das letras nacionais”? Que elementos diferenciam e conferem especificidade à produção literária dos brasileiros descendentes de africanos? (DUARTE, 2017, p. 12).

Em *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2017), Eduardo de Assis Duarte apresenta cinco fatores que atuam de modo interativo e dinâmico como constantes discursivas na literatura afro-brasileira, e que servem como “critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção” (DUARTE, 2017, p. 213). São eles: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público (Ibid., p. 213). Essas constantes discursivas se confirmam, por exemplo, no texto de Kátia Santos, analisado anteriormente, pois o conto tem uma temática que traz as experiências negras para o foco da narrativa; a autoria é de uma mulher negra; o texto apresenta um ponto de vista de uma mulher negra da periferia brasileira; a linguagem (tanto oral

quanto verbal) é característica do espaço social da narradora. Apresentarei a seguir, em subseções, mais detalhes desses cinco fatores.

Temática: deslocando a perspectiva

Em relação ao primeiro fator, a constante discursiva “temática”, Eduardo de Assis Duarte (2017), à luz de Octávio Ianni (1988, p. 209), diz que os textos pertencentes à literatura afro-brasileira trazem como tema o sujeito negro, o seu universo humano, cultural, social e artístico. Porém, esses textos também podem abordar a perspectiva do sujeito negro sobre qualquer questão observada no mundo: a política, a ciência, o direito das mulheres, entre outros. Isso significa que o negro enquanto tema nem sempre estará no texto de modo explícito (DUARTE, 2017, p. 204).

No entanto, é perceptível em alguns textos afro-brasileiros, especialmente os dos escritores contemporâneos, a prioridade para falar do negro e suas questões sociais de forma explícita, uma vez que é constatado o apagamento do sujeito negro nas representações literárias: “a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior que a categoria seguinte (negros).” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 173). Então, com o objetivo de propiciar visibilidade aos negros, os temas da literatura afro-brasileira podem, por exemplo, fazer “o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares” (DUARTE, 2017, p. 203). A diáspora é um tema muito recorrente em *Um defeito de cor* (2013 [2006]) de Ana Maria Gonçalves. Ali, ela é representada a partir dos deslocamentos forçados das personagens negras, especialmente de mulheres e crianças:

A minha avó nasceu em Abomé, a capital do reino de Daomé, ou Dan-home, onde o rei governava da casa assentada sobre as entranhas de Dan... Daquela vez, Dan já deu a terra de má vontade, e quando Abaka pediu outro pedaço para construir um castelo, Dan ficou bravo e respondeu que Abaka podia

construir o castelo sobre a sua barriga, pois não daria mais terra alguma. Com raiva da resposta mal-educada, o rei Abaka matou Dan e, sobre as entranhas espalhadas no chão, ergueu um palácio suntuoso, a partir do qual teve início o grande império do povo iorubá... agora preciso falar de um tempo que começou muito depois, quando a perseguição do rei monstro Adandozan obrigou a minha avó a sair de Abomé e se mudar para Savalu. (GONÇALVES, 2013 [2006], p. 20).

Nesse trecho há evidências do imperialismo e o consequente colonialismo ao Reino de Dã, fatos que provocaram as mobilidades espaciais das personagens na narrativa, mobilidades que culminaram na diáspora. Os principais deslocamentos geográficos apresentados no romance foram motivados por algum tipo de violência. Essa é a grande temática do romance: uma história de colonialidade, de poder e de gênero. Uma trama que denuncia o colonialismo a partir de uma perspectiva ou um pensamento deslocado, pois a colonialidade é narrada por quem está submetida a ela. Assim, temos uma narrativa que utiliza os deslocamentos espaciais das personagens para anunciar uma perspectiva de composição do romance afro-brasileiro, uma composição deslocada da estética eurocêntrica e colonizadora. Os deslocamentos das personagens são um reflexo dos deslocamentos estéticos da trama. Isso ocorre porque a narrativa foi elaborada a partir de uma perspectiva não ocidental. É o pensamento negro brasileiro que reina nessas páginas.

Em *Becos da memória* (2013 [2006]), de Conceição Evaristo, ocorre a representação da sequência do processo diaspórico de *Um defeito de cor*. Por essa via, entende-se que as estratégias de criação de ambos os romances se assemelham, pois em *Becos da memória* as personagens estão em constantes deslocamentos espaciais, também motivados pelos resultados do colonialismo, e do mesmo modo essas personagens anunciam um deslocamento estético em relação ao romance canônico, porque a trama é arquitetada a partir de uma perspectiva afro-brasileira e não eurocêntrica e mais especificamente feminina e negra. O exemplo a seguir traz um pouco dessas mobilidades, a mobilidade da protagonista na favela. Trata-se de uma menina que tem interesse nos acontecimentos do seu

próprio espaço geográfico: “Maria-Nova crescia ... queria saber o que havia atrás, dentro e fora de cada barraco, de cada pessoa. Fechava o livro e saía. Torneira de baixo ou torneira de cima?... Vou ver Vó Rita. Vou pedir que me leve até a Outra...” (EVARISTO, 2013, [2006], p. 49-50).

Em *Um defeito de cor*, parte da população negra que já havia conquistado uma “emancipação” questionável (carta de alforria) foi expulsa do Brasil antes mesmo da abolição da escravatura, pois eram considerados perigosos para os interesses do Estado, os negros estariam traindo o país ao participarem de rebeliões, por isso, alguns não tinham mais permissão para ficar em terras brasileiras. Por exemplo, aos negros da Bahia só era permitida a permanência no Brasil se fossem escravos ou pagassem altos impostos ou mesmo se denunciassem os negros “rebeldes”: “novas levas de pretos continuaram sendo deportadas, e eu não queria ser incluída entre elas” (GONÇALVES, 2013 [2006], p. 562). A narrativa também traz a proibição de negros no Rio de Janeiro: “o governo do Rio de Janeiro tinha proibido a entrada de pretos livres naquela província, sobretudo os procedentes da Bahia” (GONÇALVES, 2013 [2006], p. 635). Há ainda outros registros de deportação na narrativa: “Saiu a aprovação da lei sobre a deportação, que dizia que todos os africanos libertos, suspeitos ou não, deveriam deixar a Bahia assim que o governo achasse algum país para recebê-los.” (GONÇALVES, 2013 [2006], p. 544).

Essa falta de lugar para o negro no Brasil permanece, mas em outro contexto, em *Becos da memória*, pois há também a mobilidade dos moradores de uma favela para outra, uma vez que de tempos em tempos eram despejados pelo poder público: “o desfavelamento recomeçara... exigiam a saída rápida dos moradores. Que se ajuntasse logo os trapos! Os homens exigiam a saída rapidamente dos moradores.” (EVARISTO, 2013, [2006], p. 120).

A narradora de *Becos da memória* lança a pergunta: “quem disse que o homem não gostaria de ter raízes que o prendesse à terra?” (EVARISTO, 2013, [2006], p. 31). Desde que os povos negros foram embarcados entraram em um processo de desenraizamento forçado. Esse é o grande lamento da personagem Tio Totó: “Deus do céu, seria aquilo

vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa terra só?” (Ibid., p. 31). Diante da ameaça de um novo despejo e da consciência de que ele merecia respeito por sua história Tio Totó recusa-se a sair mais uma vez do seu lugar: “ele não sairia da favela. Ali seria sua última morada... – Trabalhei demais. Eu quero agarrar as coisas...Assento e penso, pra que? Fiz isso a vida inteira.” (EVARISTO, 2013, [2006], p. 31). Apesar da favela representar na narrativa um espaço caótico, também apresenta uma importância pelos laços que os moradores criaram. É ali que a vida foi feita, que o futebol acontece, que as festas da comunidade se realizam, que o negro apresenta sua cultura, é ali o lugar onde deram sentido para a vida. A vontade de circular por esses espaços e de permanecer nele é o indicativo dessa ressignificação da favela (EVARISTO, 2013, [2006], p. 67-68).

Os deslocamentos realizados por Maria-Nova, uma das protagonistas de *Becos da memória*, se dão em espaços marginais e entre os populares. Ela não frequenta os espaços sociais privilegiados. É no espaço marginalizado que a sua formação é constituída e do mesmo modo é no espaço da marginalidade que a literatura afro-brasileira se faz e quer estar, não no sentido pejorativo, mas no sentido de desobediência a uma normalidade política e estética. Assim como a menina Maria-Nova reconhece que a favela não é o paraíso, mas o lugar que os negros buscam transformar no espaço da dignidade, a literatura de autoria negra também passa por uma desobediência de expectativa, pois foi colocada num espaço duvidoso no campo literário, mas seus autores lutam para mobilizar a “afirmação localizada”, invertendo o estigma ao apropriar-se do termo marginal, por exemplo. O estigma passa a ser a marca. Sujeitam-se para subjetivar.

A relação espaço e arte (literária e visual) é recorrente em alguns textos de autoria negra. Essa correlação pode configurar a ressignificação das periferias brasileiras, ocupadas majoritariamente por negros, dos quais muitos são os artistas responsáveis por desmistificarem em suas artes a favela ou a periferia como espaço de marginalização e criminalização. É o que ocorre no poema *Mapas de asfalto* de Michel Yakini (2016). Nele a favela é representada de modo positivo, os negros são conscientes dos fatores históricos que os levaram a ter a favela como um espaço relegado

para eles. Não só isso, o texto poético fala da resistência de uma nova geração de jovens poetas que, por meio da(s) arte(s) reconstróem esses espaços geográficos e consequentemente as identidades negras. É um eu-lírico negro falando para outro negro, e aos dispostos a ouvir, o quanto eles são fortes. O lugar que habitam ecoa rimas e poema de suas vidas: ... “é batuque, /rodeando as intenções, /cravando horizontes/grafitando nos/ muros, poemas/da nossa virada/declamando ação, /sacudindo vozes/e na espreita das ruas/ecoam as rimas/num versar ritmado de/redenção!” (YAKINI, 2016, p. 63-64).

Em seu livro de poemas, *Um verso e mei* (2017), a jovem poeta brasileira Meimei Bastos, apresenta o muro social entre a periferia e o centro de Brasília. No poema *Lonjuras* (BASTOS, 2017, p. 32), ela fala das dificuldades de atravessar ou de pular esses muros e dos problemas de mobilidade que a periferia enfrenta para acessar o Plano Piloto: “impressões do caminho de volta:/...pior que engolir sapo é engolir choro. /pior ainda se o choro for causado por lonjura”. Já nos poemas *Quebrada I*, *Quebrada II*, *Quebrada III* e *Eixo*, ela pensa a periferia brasileira como lugar único e especial: “é que minha quebrada/fica no ponto exato da terra/ onde dá de ver o céu mais bonito” (BASTOS, 2017, p. 11). Com essa poética, Meimei Bastos rompe com o estereótipo da periferia como lugar de onde se deseja sair porque é ruim, apresentando a periferia como positividade, espaço que carrega uma importância para os seus, desvinculando-se da ideia de que as regiões administrativas são margens em relação ao Plano Piloto, pois elas têm suas peculiaridades e identidades próprias, como apresenta esse trecho do poema *Eixo* (2017): “não troco o meu Recanto de Riachos Fundos/ e Samambaias verdes/ pelas tuas Tesourinhas/essa Bras (ilhas) não é minha./porque eu não sou planalto,/eu sou periferia!/eu não sou concreto,/eu sou quebrada!” (BASTOS, 2017, p. 52). Conceição Evaristo também traz “os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão” (DUARTE, 2017, p. 204), são textos que falam das circunstâncias sociais do povo negro um século depois da abolição da escravidão: “como decorrência desse processo, surgem nos textos os subúrbios, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a mar-

ginalidade, a prisão” (DUARTE, 2017, p. 204), e tantos outros problemas e enfrentamentos, como a luta das mulheres negras por espaço social, a morte dos jovens, das mulheres e das crianças negras.

A marginalização dos negros é representada por Conceição Evaristo no conto *Olhos d'água*, publicado no livro com o mesmo título (2014), em que, por meio da poética da infância, a narradora expõe a marginalização do negro no passado e a permanência da exclusão em tempos atuais – a história da infância da mãe é parecida com a história da infância da filha. Ambas são colocadas à margem, sem os direitos básicos, como o de comer (EVARISTO, 2014, p. 16-17). Mas diante de todos esses problemas, alguns temas são recorrentes: a esperança, o sonho e a resistência, a luta de uma mãe para transformar a fome em força. Assim, o conto é também sobre a força da mulher negra, que, diante da dor, cria a poesia:

Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se sentava na soleira da porta e, juntas, ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Umas viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada um de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também. (EVARISTO, 2014, p. 17).

Nas temáticas de Conceição Evaristo, quase sempre, mesmo que de modo sutil, há o elo entre o presente e o passado. Em *Um defeito de cor*, existe outro tipo de diálogo entre o passado e o presente, pois o que é passado para o leitor é o presente da narrativa. Considerando a localização histórica do leitor, o foco da narrativa é o passado do povo negro, embora as questões problematizadas sejam tão contemporâneas. A ideia desse diálogo está bem sintetizada na metáfora dos olhos da mãe da narradora de *Olhos d'água*. A dor e a lágrima são os elementos comuns entre passado e presente:

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenidade em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos da minha mãe era cor de olhos d'água. Águas da mãe Oxum! (EVARISTO, 2014, p. 18-19).

As águas da mãe Oxum são o vínculo que a narradora estabelece com o passado, com a ancestralidade. A mãe da narradora é a mulher negra que chora hoje, Oxum é a mulher negra que chorou antes, o choro e o rio parecem não ter fim, as águas do passado se encontram com as águas do presente.

A violência urbana, a favela, a morte das crianças negras são temas abordados por Conceição Evaristo no conto *Zaita esqueceu de guardar os brinquedos*, também publicado em *Olhos d'água* (2014). Essa narrativa se aproxima do conto *Meu Deus, cadê esse menino* (2008), de Kátia Santos, citado anteriormente. Em Kátia Santos, há o relato da morte de um adolescente negro; em Conceição Evaristo, a morte de crianças negras. Outra semelhança entre as duas contistas é a poeticidade para falar de assuntos tão densos:

O barulho seco de balas se misturava à algazarra infantil. As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida. 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. (EVARISTO, 2014, p. 76).

Já no conto *A gente combinamos de não morrer*, também publicado em *Olhos d'água* (2014), a narradora apresenta em um quadro da escola as palavras que sintetizam sua vivência na favela: “pedi para ir ao quadro escrever as que eu tinha formado. E escrevi pó, zoeira, maconha... craque,

tiro, comando leste, oeste, norte, sul vermelho e verde também” (Ibid., p. 108). As palavras são referência aos fatos de seus amigos jovens negros estarem mortos e a certeza de que os restantes podem também ser mais uma vítima da violência nas periferias brasileiras: “a casa de Neo caiu... Mais um que não será o último, outros virão. Ele, Dorvi, Idago, Crispim, Antônia, Cleuza, Bernadete, Lindinha, Biunda, Neide, Adão.” (Ibid., p. 107). Em uma postura de resistência, a narradora garante que a juventude negra cumpriu a promessa de não morrer, “não morrer nem sempre é viver” (Ibid., p. 109). Eles viverão nas palavras escritas por ela para que outros possam cumprir a promessa de não morrer, vivendo mais.

Mas essa resistência ainda é um desafio, há uma disputa ferrenha de narrativas, porque as histórias vivenciadas pelos jovens e crianças negras passam pelo impasse de uma mídia manipuladora, descompromissada com a dor do outro, com a ética e a veracidade dos fatos. É o que Conceição Evaristo mostra no conto *Os guris de Dolores Feliciano*, publicado em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), em que a personagem Dolores Feliciano é apresentada em situação de choque e trauma pelo assassinato dos seus três filhos, e é vítima de uma mídia corrompida:

Chiquinho, o primeiro de nascimento e também de morte. Tinha acabado de completar 19 anos, quando partiu... Depois foi Zael, esse a segunda vida que gerei, a segunda que perdi, nem 17 anos tinha ainda. O corpo dele desapareceu depois de três dias sumidos. Dizem que uma única bala fez o cérebro dele voar pelos ares. Tudo aconteceu no dia em que fazia um ano, que a vida de Chiquinho tinha sido esgarçada por mais 15 balas...O moço se afastou, me olhando com nojo. De longe, tirou uma foto minha, publicou depois e embaixo escreveu isto: “Mater dolorosa”. Sei que outro diário rebateu a imagem, com os seguintes dizeres: “Jornal sensacionalista compara a dor de uma mãe qualquer com a dor da Mãe de Cristo, nosso Salvador. A dor de uma mãe qualquer não pode tomar como referência a imagem da Mãe de Cristo, Nossa Senhora. A Mater Dolorosa sofreu pela morte do Filho que veio salvar a humanidade. Essa mãe qualquer chora por um filho que simboliza a perdição da humanidade (EVARISTO, 2017, p. 46-47).

O ponto de vista da autora sobre a violência que atinge os negros das periferias brasileiras e o lirismo empregado, afastam as narrativas da tendência do mercado editorial de fazer da dor do outro um espetáculo. A espetacularização frustraria o projeto de provocar questionamentos acerca da temática. É o que explica Alejandro Reyes em *Vozes dos porões* (2013), ao pensar a literatura periférica produzida no Brasil:

Para que a narração da violência possa provocar um verdadeiro questionamento, abalar as muralhas da indiferença e desafiar efetivamente esse tipo de discurso, é preciso que ela não caia na espetacularização, na estetização ou na folclorização, que ela não se torne apenas um produto de entretenimento, que ela não seja mais uma forma de banalizar a violência. E, para isso, é preciso que ela vá além dos seus aspectos físicos, explorando suas dimensões sociais e culturais. Isto sem negligenciar a proposta estética, adotando mecanismos que a permitam ir além da simples denúncia ou de operações meramente descritivas, permitindo ao leitor percorrer seu próprio caminho nas complexidades, contradições e paradoxos de uma temática tão complicada.

[...] a proposta da maioria dos escritores e rappers do movimento cultural periférico vai no sentido inverso da espetacularização e da oferta da violência como entretenimento. (REYES, 2013, p. 202).

Todos os temas apresentados nessas obras poderiam ser subtema de uma abordagem maior dos textos de Conceição Evaristo, pois todos caminham para falar do preconceito racial que torna os negros um povo marginalizado na sociedade brasileira.

Autoria e ponto de vista: perspectiva deslocada dos estereótipos

A autoria é entendida por Eduardo de Assis Duarte (2017, p. 205) como a mais polêmica entre as constantes discursivas da literatura afro-brasileira, pois envolve a “consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda a defesa feita

por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca”. Para ele, a existência dessa literatura está vinculada a um sujeito étnico que se inscreve “como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária” (DUARTE, 2017, p. 202), ou, nas palavras de Luísa Lobo, está vinculada a um sujeito de enunciação próprio (LOBO, 2007, p. 315), que não é um sujeito branco, mas um escritor negro que marca a existência dos corpos negros nas letras.

Essa autoria negra se fundamenta a partir da relevância empregada à “interação entre escritura e experiência, que inúmeros escritores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artista da palavra.” (DUARTE, 2017, p. 202). Essa percepção é chamada por Conceição Evaristo de “escrevivência”. A autora assume que sua escrita está relacionada à sua condição de mulher negra, ou seja, a escrita do autor(a) negro(a) é marcada pela sua percepção de mundo, pela sua experiência, e essa experiência é dada pela condição de gênero, raça e classe: “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância” (EVARISTO, 2007, p. 19).

Considerando a posição social do escritor e suas experiências, pode-se dizer que a autoria está “conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade, e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva” (DUARTE, 2017, p. 207). É preciso atentar ao fato de que trazer o universo do povo negro e ser escritor negro (tema e autoria), não garantem que o texto seja associado à literatura afro-brasileira, pois é preciso considerar também o ponto de vista adotado pelo escritor (DUARTE, 2017, p. 207).

Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves explicitam em suas narrativas uma perspectiva afro identificada ao trazerem para o texto as muitas formas de ser uma mulher negra, por exemplo. Em Conceição Evaristo, tanto em *Ponciá Vicêncio* (2005), como em *Becos da Memória* (2013) e em seus contos, a ideia de coletividade (mulheres negras) é

fragmentada em várias personagens, são diversas mulheres criadas com personalidade, atitude e visão de mundo que em conjunto representam uma coletividade de mulheres negras: no romance *Ponciá Vicêncio*, temos uma protagonista que conhece a loucura em consequência do racismo; em *Becos da Memória*, há um mosaico de mulheres, da líder inspiradora Vó Rita à menina sonhadora Maria-Nova; o conto *Ana Davenga* (2014) narra a história de Ana Davenga, que fecha os olhos para os crimes do marido, e há também a personagem Maria, que não queria compromisso, apenas prazer e por isso foi vítima do feminicídio (EVARISTO, 2014, p. 21-30); no conto *Beijo na face* (2003), Salinda abandona os filhos para se livrar do marido abusivo e se entrega ao amor de uma mulher: “E a cada vez que uma mergulhava na outra, o suave encontro de suas fendas-mulheres engravidava as duas de prazer” (EVARISTO, 2003, p. 18).

Diferentemente de Conceição Evaristo, que representa a coletividade a partir de um mosaico de mulheres, em Ana Maria Gonçalves (*Um defeito de cor*) temos uma única personagem, Kehinde, que carrega em si a representação de uma coletividade de mulheres negras. Por isso, Kehinde apresenta uma série de características que parecem não caber em um só sujeito, em razão da multiplicidade e das contradições dessas identidades. Elenco algumas dessas características: ela é abolicionista, mas ao voltar à África torna-se fornecedora de armas ao rei Guezo, que as utilizava no tráfico de negros (GONÇALVES, 2013, p. 771); é professora de crianças negras em projetos do padre, falante de várias línguas, possui crenças em entidades diferentes (islã, cristã, orixás, voduns etc.); é empresária do ramo de construção; mulher que havia recusado o nome dado pelo colonizador, agora de volta à África, recusa-se a dar nomes africanos aos filhos nascidos lá (Ibid., p. 766-767); escritora negra que não publicou (escritas de memórias) e uma mãe negra que perdeu seu filho como tantas outras negras escravizadas etc. É a narrativa individual de uma heroína que carrega muitas identidades contraditórias, por isso o seu caráter de representar a coletividade de negras (em diferentes idades: a infância, a adolescência, o adulto e a velhice), é a figuração histórica de múltiplas

possibilidades de quem foi o(a) negro(a) brasileiro(a) no período da escravidão e início da abolição da escravatura, e é também o reflexo das mães negras contemporâneas que continuam perdendo seus filhos para o preconceito e a intolerância.

Nessas representações das mulheres negras, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves não substituem estereótipos negativos por positivos, pois “a substituição de estereótipos negativos por estereótipos ostensivamente positivos pode ser igualmente problemática, caso a função dos estereótipos como mecanismo para controlar imagens permaneça velada.” (COLLINS, p. 103). O que permeia a escrita dessas autoras é a necessidade de as mulheres negras pensarem e criarem na ficção suas próprias percepções de quem elas são. Essas escritoras não construíram mulheres caricaturadas ou excessivamente idealizadas. Pensaram em imagens de mulheres livres das representações controladoras das experiências cotidianas e versões distorcidas de aspectos do comportamento das mulheres negras. Criaram apenas personagens negras humanizadas, complexas e múltiplas. Representar essa multiplicidade de mulheres é “resistir à objetificação e afirmar a subjetividade das mulheres negras como seres plenamente humanos” (COLLINS, 2016, p. 112).

A proposta de representar uma coletividade por meio de um mosaico de personagens como em *Becos da Memória*, pode confundir a compreensão de alguns críticos que acreditam que na literatura contemporânea predomina o individualismo. É o caso de Leila Perrone-Moisés (2016). Na concepção da autora, as narrativas contemporâneas se ocupam em trazer as experiências do “eu” e não privilegiam o grande relato histórico e os temas políticos explícitos; elas apenas se limitariam a representar um real insatisfatório ou catastrófico:

Quanto à temática: como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e as suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura

de mensagens políticas explícitas, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico; a significação política das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa; acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

Essa afirmação é contraditória ao que constato acerca da escrita de Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, que contam a história da formação do povo brasileiro e as consequências históricas de uma nação fundada a partir de a escravidão do povo negro.

Um exemplo de um grande relato histórico está mais evidente em Ana Maria Gonçalves, que tem a preocupação de trazer a figuração artística de um período histórico concreto envolvendo, no caso, o tráfico de homens e mulheres negros(as) na África durante o século XIX, o Brasil Colonial, a Independência do Brasil, o Brasil Imperial, a libertação dos negros escravizados, o retorno dos africanos à África etc. Além disso, a figura dos paratextos ou elementos paratextuais mencionados pela crítica Célia Fernandez Prieto (2003), que aparecem na obra em notas de rodapé e referências bibliográficas, demonstram uma consciência da autora sobre as implicações do gênero, tratando-se de uma orientação para a interpretação do leitor, para que esse filie o texto ao gênero histórico.

Essas escolhas, como dito anteriormente, são indicativo da missão narrativa de apresentar um discurso que possibilita a problematização da história oficial, pois os autores elencados nessa lista de referências fazem parte de uma perspectiva que pontua o pensamento decolonial em que os negros estão incluídos na cena histórica, não apenas como sujeitos que foram escravizados ou passivos aos demais fatos históricos, mas também como participantes ativos no desenrolar dos acontecimentos históricos oficiais. Como não foram registradas atuações significativas desses sujeitos na história oficial, a ficção faz isso: “Já havia mais de oito mil pessoas reunidas em torno de um forte, a maioria mulatos e pretos... o comandante de armas mandou convocar as tropas que ainda permaneciam fiéis, mas já não havia nenhuma.” (GONÇALVES, 2013, p. 420). Esse trecho narra o contexto da Independência do Brasil, em que a revolta e a

manifestação dos negros explicada nessa página e demais momentos da narrativa mostram a atuação do negro como responsável pela expulsão dos portugueses do Brasil, ou seja, os negros também como heróis da Independência. Não se trata de uma postura de negar a história oficial, mas denunciar a diferença colonial e mostrar a perspectiva negra sobre os fatos oficiais.

O negro é incluído no cenário brasileiro por meio de narrativas cotidianas que se passam em São Salvador e em algumas cidades percorridas por Kehinde, personagem-narradora, mas também, entre outros momentos importantes da história brasileira. Embora as narrativas sejam locais, os projetos são nacionais, a narrativa é sobre as histórias locais dos projetos globais. É sobre como o projeto global capitalista, especificamente o colonialismo imperialista, interferiu no espaço local e nacional brasileiro e africano.

Em *Um defeito de cor*, a narradora apresenta os projetos globais da elite brasileira, e também não brasileira, para a nação (as populações), o Brasil. A visão sobre o que seria esse projeto é mostrada sob perspectiva local, ou seja, pelo ponto de vista da ex-escravizada. “As histórias locais” mostram que os projetos globais só beneficiariam parte da população brasileira, incluindo os brasileiros brancos, portugueses e ingleses, e excluindo brasileiros negros ou os negros africanos que estavam no Brasil. Os projetos globais incluíam salvar as finanças dos brancos. Para isso, os negros ora eram escravizados, ora eram “libertos”, pois funcionariam melhor não só como trabalhadores escravizados, mas como consumidores também. Por assim dizer, no projeto branco/global, o negro é apenas o objeto para uma execução. Suas necessidades não entram em pauta, pois seriam antagônicas aos interesses dos projetistas brancos. Kehinde tinha consciência desse projeto:

O Ajahi, o bilal Sali, o José da Costa e Benguê conversavam muito sobre política, e foi prestando atenção às conversas, que misturavam um pouco de inglês e de português, que fiquei sabendo que os ingleses eram contra a escravidão. Não porque fossem bonzinhos e achassem que também éramos gente, como

de fato faziam pensar nos tratando melhor que os senhores portugueses ou brasileiros, mas porque tinham interesse em que fôssemos todos libertos.

[...] Era isso que os ingleses mais queriam, que todos tivessem dinheiro para comprar as mercadorias produzidas nas grandes fábricas construídas em Inglaterra. (GONÇALVES, 2013, p. 220).

Em *Becos da memória*, apesar da presença de uma protagonista, a divisão da narrativa permite que, a cada seção ou capítulo, a história de uma personagem seja contada de modo que ela tenha *status* de protagonista. A narrativa é formada por mosaicos que apresentam as várias histórias individuais para que juntas elas possam contar as histórias de uma população vítima do projeto global, do sistema capitalista, da escravidão, e, conseqüentemente, da falta de espaço do negro na sociedade brasileira. *Becos da memória* é também um registro histórico da expulsão dos negros das favelas (desfavelamento), de como o povo negro não tem espaço neste país quando escravizado ou mesmo depois da Lei Áurea. Os temas políticos e históricos em ambos os romances são claros, pois abordam a insatisfação perante os fatos históricos, mas não só isso. A cultura afro-brasileira é apresentada de modo positivo. Dentro do contexto do caos, as personagens apresentam as possibilidades de viver positivamente. Com tantos elementos históricos e representações de coletividades cai então a probabilidade de considerarmos essas narrativas individualistas, como pensou Perrone-Moisés (2016) ao se referir à literatura contemporânea.

Em meio a essa diversidade de representações, as escritoras Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves dão bem a medida de suas visões de mundo. Apresentam um discurso decolonial em que a experiência do negro importa; e a localização da raça, do gênero, da sexualidade e da classe são apreendidas em uma estética de desobediência epistêmica: “Ao superar o discurso colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro identificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva.” (DUARTE, 2017, p. 209, grifo meu).

Portanto, o ponto de vista adotado por essas escritoras negras evitou que suas representações fossem fundadas em estéticas colonizadoras em que o povo negro, sua história e cultura são representados de modo estereotipado. Esse ponto de vista não vem do nada, vem do sujeito autoral negro.

Considerações finais

Linguagem e público: ressignificando identidades, marcando pertencimento.

A resistência à colonialidade de poder e à diferença colonial é instituída pelas constantes discursivas presentes na literatura afro-brasileira (temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público). No caso da linguagem, a descolonialidade é estabelecida porque ela expressa “valores éticos, culturais, políticos e ideológicos” (DUARTE, 2017, p. 210), dessemelhantes da visão colonial. Ela é o fator que marca a diferença cultural no texto literário. “Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil.” (DUARTE, 2017, p. 210). É o que se percebe com a leitura de *Um defeito de cor*: todo o romance traz vocábulos de origem iorubá em notas de rodapé ou no corpo do texto, como no trecho abaixo, nas palavras destacadas pelo itálico:

o Babalaô Gumfiditimi me dizia o nome e o que representava cada um dos objetos que pegava ou dos pequenos rituais que fazia, explicando que aquele jogo não revelava nada além do que eu já sabia, mas tinha esquecido. Disse que todos nós escolhemos o nosso *iwã*, ou destino, quando ainda estamos no *Orum*, e que é nossa obrigação consumá-lo em vida (GONÇALVES, 2013, p. 268, grifos da autora).

A descolonialidade a partir da linguagem é perceptível também na poesia de Cristiane Sobral, como no poema *Pixaim elétrico* (2011). A

escritora apresenta vocábulos semanticamente ressignificados. O cabelo da mulher negra, enquanto marca de inferioridade, ganha viés de positividade, expressa nos termos “pixaim”, “elétrico” “carapinha”, “negro”, “alto”, “grave”, “crespo” (SOBRAL, 2011 [2010], p. 81)

Essa postura política e estética da literatura afro-brasileira é constatada por Eduardo de Assis Duarte: “toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos da língua” (DUARTE, 2017, p. 210), pois como vimos no poema de Cristiane Sobral, o termo “crespo”, que sempre foi usado para se referir a uma textura considerada feia, é reconhecido nas letras da escritora como uma característica positiva dos cabelos das mulheres negras. Desse modo, percebemos a presença do projeto decolonial nos textos de Cristiane Sobral, pois ela busca descolonizar os sentidos ao relacionar o Pixaim ao belo.

De acordo com Eduardo de Assis Duarte (2017), no projeto da literatura afro-brasileira há a preocupação com “a formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio” (DUARTE, 2017, p. 212). Nele também se encontra a faceta utópica de constituir um público específico “marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária” (DUARTE, 2017, p. 212). Com isso, o autor não quer dizer que a literatura afro-brasileira fecha suas páginas para o leitor branco. Ela apenas está priorizando representações que podem interessar ao povo negro, uma vez que a sua humanidade e existência são quase nulas na literatura hegemônica. É uma postura política que visa atender às expectativas de representação do público negro. Isso significa tornar a literatura interessante para uma parte da população brasileira que pouco se via nas letras nacionais e que pouco tem acesso à literatura, uma literatura que objetiva romper os estereótipos do povo negro (DUARTE, 2017, p. 212).

Assim, é possível dizer que a literatura afro-brasileira busca apresentar identidades que trazem à tona as especificidades de um grupo (os afrodescendentes). A construção dessas identidades parte de uma localização epistêmica, da visão afrodescendente, deslocada, evidentemente,

mas que busca pensar por uma lógica não ocidentalizada. O pensamento eurocêntrico tem sido a chave de leitura da história mundial, mas nesses textos há a troca dessa chave por uma perspectiva deslocada, porque parte de um pensamento fronteiriço, pode até dialogar com a perspectiva do colonizador, mas o que objetiva mesmo trazer a perspectiva subalternizada.

Além disso, o diálogo entre as perspectivas pode ocorrer apenas entre as epistemologias africanas. No romance *Um defeito de cor*, por exemplo, a narradora constantemente apresenta elementos culturais de etnias diferentes e mostra como eles se encontram e se diferenciam, por meio da protagonista.

A literatura afro-brasileira quer apresentar identidades negras ou “expressar” e “organizar” parte da consciência social do negro, como defende Octávio Ianni (2011, p. 196). Por isso mesmo, temos opiniões divergentes sobre como nomear essas escrituras. E como se trata de identidades, e não de uma identidade única, a divergência enriquece a discussão.

Escrever literatura afro-brasileira hoje parece um ato de reinscrever as histórias, escrever para reconhecer uma coletividade contraditória e conhecer uma individualidade própria. Para isso, é preciso entender a relação entre locais geo-históricos e produção do conhecimento, e como essa relação é construída pela diferença colonial e a colonialidade de poder, ferramentas da modernidade para subalternizar as literaturas de autoria negra.

Desse modo, quando o poeta, o ativista ou apenas o leitor dessas literaturas se reconhece nas letras, a ideia de romance, na perspectiva de Carlos Fuentes (2007), se torna mais clara, a arte que questiona a própria arte, a arte que só critica o mundo porque antes criticou seu próprio modo de ser:

O romance é ao mesmo tempo, arte do questionamento e questionamento da arte. As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e subjetiva, individual e

coletiva, que a arte do romance. Pois o romance é a arte que só adquire o direito de criticar o mundo se antes se critica a si mesmo. (FUENTES, 2007, p. 33).

Assim, os romances aqui estudados nos mostram essa tendência ao criticar a supressão de alguns modos do fazer literário, o “epistemicídio”, o qual desconsidera as produções artísticas e científicas produzidas pelos povos negros. Portanto, esses livros criticam o romance hegemônico ao apresentarem formas inovadoras de criticar o mundo. Essas obras não esperam pela crítica justa. Elas mesmas ensinam a crítica a repensar sua perspectiva e a aperfeiçoar seus instrumentos de análise. A postura crítica, o modo criativo e o potencial das histórias locais que a literatura afro-brasileira traz são essenciais para o fortalecimento das letras nacionais.

Referências

- BASTOS, Meimei. *Um verso e mei*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução de Juliana de Castro Galvão. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan. /abr, 2016.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: DALCASTAGNÈ, Regina e EBLE, Laeticia Jensen (Orgs.). *Literatura e Exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 31. Brasília, jan/jun, 2008, p. 11-22.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças* – 2ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 49-51.
- EVARISTO, Conceição *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional. p. 15-19, 2014.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.).

Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

EVARISTO, Conceição. Beijo na face. In: RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (Orgs.). *Cadernos Negros* 26: contos. São Paulo: Quilombhoje, 2003, p. 11-18.

FUENTES, Carlos. O romance morreu? In: *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 6º ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOBO, Luiza Leite Bruno. *Crítica sem juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

PENNA, João Camillo. Margem entrevista. In: PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid; TENNINA, Lucía; MEDEIROS, Mário. *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*, 1995. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literaafro/data1/artigoedmilsoncallaloo.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

PRIETO, Célia Fernandez. *Historia y novela: poética de La novela histórica*. Pamplona: EUNSA, 1998.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SANTOS, Kátia. Meu Deus, cadê esse menino. In: FELISBERTO, Fernanda (Org.). *Terras de palavras*: contos. Rio de Janeiro: Pallas; Afirma, 2008

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. 2ª Ed. Brasília: Dulcina, 2011.

YAKINI, Michel. Mapas de asfalto. In: JESUS, Ana Caroline da Silva de; GUELEWAR, Whellder (Orgs.). *Terça Afro: territórios de afetos*. São Paulo: Ciclo Contínuos, 2016.

A PALAVRA É MULHER NEGRA! REDES LITERÁRIAS EM CONSTRUÇÃO

Assunção de Maria Sousa e Silva¹
(UESPI)

TAMBOR DE CRIOLA

*Nascem lantejoulas
no solo da zona da mata
caboclo de lança
dedilha para uma tocata
Ogum solfeja pra Iansã
Cigana lê as mãos do Marco Zero
Zumbi e Urucungo
chocalha tambor-de-crioula
reco-reco de agogô
alfaia começa BATUCADA*
(LIMA, Berimbau de lata, 2016, p. 15)

Por uma introdução

O poema-epígrafe desse artigo, retirado do *Berimbau de lata* (2016), da poeta afro-ameríndia maranhense Tânia Lima mensura o compasso das batucadas poéticas de autoria feminina negra que hoje se afirmam

1 Professora Adjunta da UESPI. Professora Titular EBBT UFPI/CTT (aposentada). Pesquisa literaturas afro-brasileira e africanas de autoria feminina negra. Autora do livro *Nações entrecruzadas tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima* (2019). Participante do NEPA – Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro – UESPI e do GEED – Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas.

no cenário literário nacional. A tessitura de Tânia Lima aponta olhar e zelo poéticos sobre o gerado e potencializado na cultura do nordeste brasileiro, especialmente na cultura maranhense, ao confluir saberes populares anelados de confluência ancestral.

O poema *Tambor de crioula*, em primeira mão, rememora a manifestação popular constituída por dança, canto, ritmo e cores do cotidiano da população maranhense, como herança africana em cruço com a indígena no solo da zona da mata, mas também reencena a ritualística da experiência ancestral dos caboclos da mata. A cena poética de valor histórico-cultural memorialista percorre a preparação da batucada e traz a guarda dos caboclos e das divindades Ogum e Iansã. Numa espécie de festejo, a cigana contracena com Zumbi, atravessados pelo som de urucungo. A batucada é o próprio poema em sua profusão maracatúnica.

Com tais solfejos aludidos no poema, estendo aqui para a “flâmula” adoçada no corpo negro-indígena dos “poemas-poema” de “raízes do manguê do mundo”, como acentua Carlos Emílio Barreto Corrêa Lima, escritor cearense, que fez sua passagem recente para o Orum, no prefácio de *Berimbau de lata* (2016), e busco construir este artigo com o objetivo de ressaltar a flama de estar no mundo de algumas escritoras da literatura negra brasileira que, ao criarem em prosa e em verso, rompem esteticamente com o imaginário branco hegemônico, o qual recorre incessantemente às estereotípias quanto aos saberes populares e ancestrais brasileiros, numa dimensão que silencia ou confina essa arte a quadros amorfos, enquadrando-a muitas vezes ao lugar de apêndice de uma literatura considerada “erudita”.

Pretendo, no entanto, explicar que essas escritoras rasuram com diferentes estratégias e recursos de linguagem a senda do cânone literário brasileiro, à medida que inserem no poema preocupações, intenções e posições autorais a partir de suas inquietações e aspirações. Assim elas partem de seus contextos socioculturais e históricos com a proposição de que não estão e nem caminham sós. Elas produzem, sob suas individualidades poético-discursivas, uma tessitura de vozes em rede

que empretecem a vida literária no Brasil do século XXI com atos de transgressão e ocupação.

Penso transgressão, a partir da concepção de Frantz Fanon, ao situar a condição de esfacelamento da pessoa negra no contexto racista e colonizador, como aponta a professora Nazareth Fonseca, no prefácio da primeira edição do livro *Ardis da imagem* (2018), de Edimilson Pereira e Núbia Gomes, quando enfatiza que “a visibilidade do negro tem sido construída de uma diferença negativa que interfere nas relações intersubjetivas” (p. 17). Reitero a persistência de tal lógica e condição na realidade de hoje demarcada por teor pernicioso e catastrófico o qual abala a existência de homens negros e mulheres negras no mundo.

Por outro lado, recorro ao ato de ocupação, entendendo como forma de responder ao encarceramento de ideias, encarceramento de ser no emaranhado das estruturas racistas, com o propósito de eclodir as paredes do racismo, do sexismo e da misoginia e tomar lugar no exercício da construção histórica. Pensar atuação e exercício da construção histórica hoje consiste em encrespar ações coletivas não diluidoras das peculiaridades de cada uma das pessoas, assentadas na correlação de forças que levem em conta as diferenças e as contradições expressas no cotidiano. Nesse sentido, a palavra que se move pelo desvio, instala-se como demolidora da norma ordeira no lugar das disputas de sentido, minando os logros do poder estratificado e afirmando os lugares das diferenças e das contradições. Assim tem alguns dos vieses discursivos das mulheres negras na literatura.

Marco de reatualização da prosa de autoria negra

Um dos marcos de reatualização da palavra-ato negra depositária de uma assunção de poder decisivo para assinalar as fronteiras entre o passado e as novas dicções no presente foi o romance *Ponciá Vicêncio* (2003) de Conceição Evaristo. Vale ressaltar também a importância de *Cadernos Negros*, desde os anos 1979, como antologia disseminadora e instrumento de consolidação da literatura negra. *Ponciá Vicêncio* (2003)

é uma narrativa que focaliza personagens em estado de devir-negro (MBEMBE, 2014), tempo e espaço da condição negra, o lugar da autoria negra, gerando e fomentando discussões quanto à inserção da literatura negra no contexto literário brasileiro. Por volta do lançamento do livro, entendi a potencialidade dos escritos de Conceição Evaristo para a afirmação da literatura negra no Brasil.

O romance *Ponciá Vicêncio* surgia como obra singular denunciadora do estratificado preconceito racial que minava as estruturas da sociedade brasileira, conferindo no plano estético uma via inquiridora sobre a relação entre ficção e realidade. A ficcionalização da experiência de vida da pessoa negra estava demarcada por uma autoria que modelava o universo ficcionado sob a lente e mente dos próprios subalternizados. Um movimento que, ao mesmo tempo, reativava o teor das narrativas de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus e estabelecia outra nova forma de processo e procedimento de narrar pela visão de dentro em diálogo com outras ações literárias de autores negros do século XX, como Lima Barreto e Solano Trindade, por exemplo. Recorrendo a minha leitura naquele momento da publicação do romance busquei focalizar as entranhas discursivas de *Ponciá Vicêncio*. No artigo “Ponciá Vicêncio memórias do eu rasurado” (2007) procurei mostrar como a autora nos estimulava a olhar a(s) face(s), silenciosa(s) e ocultada(s) da história do Brasil, conduzindo a história de personagens que vivenciavam o processo de negação de si, de sua identidade por parte da sociedade em que estava inserida. Retomo essa via de abordagem de forma ligeira, pontual, para situar o percurso que aqui faço ao tratar das diferentes vozes de mulheres da literatura negra.

Focalizo assim a prosa brasileira por constatar a robustez do silenciamento quanto à presença e reconhecimento da literatura negra brasileira em pleno século XXI. Viria a ser preciso ação organizada e destemida de leitores/as e críticos/as, atitude aguerrida das autoras e autores para escrever para não morrer, escrever para disseminar reflexão e construir conceitos e pensamentos, afrontando a visão dogmática e esteticista clássica, e escrever-corpo - enfrentamento nas feiras literárias, provocando abalos na estrutura

dos “arraiás da branquitude”², para que no decorrer do tempo, o complexo e plural universo de produções de autores(as) negros(as) ocupassem os espaços que lhe são de direito. O campo de criação da literatura feita por mulheres negras no Brasil se revela vasto, múltiplo, sob diferentes concepções estéticas, cujas formas de expressão distendem e rompem o elo com a perspectiva de poder dominador, autocentrado e exclusivista.

Desse modo, a leitura da obra de Conceição Evaristo nos serve³ de ato inicial, ao mesmo tempo, que nos remete para o precioso manifesto de uma arte maior, uma literatura que demarca diferença e aponta para um lugar inovador com a potência do deslocamento. É uma escrita que afeta e descortina as justezas dos inebriados por sonhos excludentes. Uma escrita que mina crenças, desaloja compreensões, derruba certezas e desestabiliza os premeditados conformismos. Por isso subsiste uma potente escrita vivencial pela qual o corpo negro manifesto subverte estado e condição de vidas negadas e conscientemente expede o direto e compromisso ético em rede com aqueles e aquelas que vivem nos becos, favelas, puxadinhos, mas não só nesses lugares, e expresse uma cadeia de pensamentos e vivências que dizem de si e sobre si, no arrojado feito estético com o qual se materializa a ficcionalização.

Para além disso, ampliamos o olhar sobre as personagens negras que pedem passagem na obra de Conceição, mas também sobre as de outras escritoras que vêm tecendo sua vida literária com passos feitos no meio dos arredios, no rigor dos confrontos para se apropriar do domínio da criação nos mais diversos gêneros literários, em que quase sempre acontece numa posição de ruptura com o estado opressivo delineado na presença/ausência dos sujeitos masculinos. Estes, muitas vezes, são ou estão representados como portadores de desejos e de mandos por onde escoam o machismo, a misoginia e o racismo.

2 Em carta aberta à organização da FLIP (27 jun. 2016), a Professora Doutora Giovana Xavier (UFRJ) critica o evento por ignorar “a produção literária de mulheres negras como Carmen Faustino, Cidinha da Silva, Elizandra Souza, Jarid Arraes, Jennifer Nascimento, Livia Natalia e muitas outras”. Carta publicada no Blog Conversas de Historiadoras. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2016/06/27/carta-aberta-a-feira-literaria-internacional-de-paraticade-as-nossas-escritoras-negras-na-flip-2016/>. Acesso em: 01/11/2021.

3 A partir desse momento passo a pluralizar minha escrita visto que venho mantendo o eu no singular desde o início do artigo.

Sob este enfoque, podemos por vezes inferir que na escrita literária de Conceição Evaristo são aludidas ou encenadas forças masculinizantes que querem controlar e solidificar seu domínio sobre o feminino, mas que não resistem por conta da ação enraizada da força feminina ancestral que as personagens negras revelam na sua atuação. Referimo-nos a esses sujeitos masculinos, muitas vezes espoliados pelo capital e pelo trabalho, vilipendiados pelo Estado, que procuram expurgar suas dores, medos e desejos, controlando os corpos, tolhendo as subjetividades femininas e vertendo metaforicamente em sangue as dores fincadas no assento histórico da diáspora negra no Brasil. Isso podemos perceber em diversos contos do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) e, especialmente, em *Canção para ninar menino grande* (2018).

Ampliando a lente, expandindo a rede aos elos poéticos

Na ampliação dessa configuração dos atos de fala femininos, ratifica-se o domínio dos saberes de uma comunidade negra de potência matrilinear na solidificação de uma rede de irmandade alinhada às demandas da sociedade insurgente em confluência com o literário. Com isso, assinalamos o Projeto Cartas Negras (1990), retomado em 2017, por volta da “Ocupação Conceição Evaristo” (Itaú Social). Esse projeto buscava visibilizar as trocas de correspondência entre Conceição Evaristo e outras autoras: Geni Guimarães, Miriam Alves, Sonia de Fátima da Conceição, Lia Vieira e Esmeralda Ribeiro, mas também ressaltava o elo de visões com Ana Cruz, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Débora Garcia, Elizandra Souza, Jenyffer Nascimento, Lívia Natália, Mel Adún e Raquel Almeida.

Naquela retomada, em 2017, Conceição Evaristo afirmava: “A nossa condição de mulheres negras nos dá essa cumplicidade. Isso é muito bom. Isso também é uma responsabilidade da gente.” (Ocupação Conceição Evaristo, 2017, Itaú Cultura, s/p). Esse senso de cumplicidade e responsabilidade prenunciado por Conceição, a partir da condição de mulheres negras, convoca-nos a perceber que há nesse movimento a exteriorização

de uma conjuração poética afirmativa que desemboca na materialização de coletâneas e antologias, como a coletânea *Nossos poemas conjuram e gritam* (2019), organizada por Lubi Prates, poeta e tradutora paulista, que reúne Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Jarid Arraes, Lívia Natália, Natasha Felix, Neide Almeida e Nina Rizzi, numa “celebração”, “coletiva”, em grito de urgência a evocar que uma segura a mão da outra, para dançar, cantar e planejar a “liberdade através da poesia”.

Tal experiência de conjura poética também é um feito singular. As antologias, invariavelmente são elaboradas por pessoas como críticos, estudiosos, livreiros, porém, *Nossos poemas conjuram e gritam* (2019) surge como iniciativa das próprias autoras e isso lhe dá outra dimensão: aquela de costura comunitária por várias mãos, que enaltece o coletivo, não como uma mera junção de poemas, mas como uma atitude político-poética de comunidade. Partimos dessa visão, quando lemos os poemas publicados por cada uma delas não perdemos de vista o teor do abalo que eles provocam: seja sob o relevo da força metapoética, cuja palavra desloca o olhar da superficialidade para penetrar no “âmago das coisas” (EVARISTO, 2019, p. 9), seja na evocação às divindades e no acento da súplica para revelar a realidade das crianças negras “sitiadas” no mundo letal, algo do poder genocida e da necropolítica, anunciado em *Sálubá*, de Esmeralda Ribeiro. Ou pelo olhar negro do eu poético quando quer dizer de si e que também diz do outro/nós, náufragos, de corpos estilhaçados ou imprensados pelas botas nas avenidas da exploração social e racial.

Por esses expedientes e configurações distintas, assentam as vozes poéticas que questionam os paradigmas regidos pelas articulações - mãos de homens. No poema “uma mulher pergunta”, da escritora cearense Jarid Arraes, a contundente indagação “de que adianta?” penetra as raiais dos versos exibindo as condicionantes de controle e poder do homem nos fatos e ações da vida. O poema se ergue tendo a pergunta como mote a remeter às atitudes de contraposição da mulher diante do estado de coisas que ela não mais concebe como natural para si. A pergunta funciona como um subterfúgio para dizer da autopercepção dessa mulher e de sua percepção sobre a outra “de que isso tudo / adianta” (ARRAES, 2019, p. 32).

Isso de certo modo já se anuncia, em outras dimensões, em *nunc obdurat et tunc curat*, da mesma autora, poema dedicado à Beatriz Nascimento cujo título intertextualiza diretamente com versos do poema *O Fortuna* (da cantata alemã *Carmina Burana*, de Carlos Orff, (2000) que numa tradução livre significa “ora oprime / e ora cura” trata do poder e da desventura da sorte. Esse recurso de inserção e alusão ao texto da cantata europeia estimula várias interpretações, entre elas, refuta a hipocrisia e repudia o pedestal da arte elitizada e “clássica”. Por fim, o poema se desenvolve por uma dicção poética cujo assentamento se firma nas histórias pretas e tece uma relação epistêmica com intelectuais negras ao ser dedicado à Beatriz Nascimento.

Por esta via, podemos perceber como a autora empreende uma escrita projetando a lente grande angular sobre o racismo e seus efeitos: “1439 lugares / e eu era a única negra” e, por esta constatação, o eu poético versifica: “roubaram de mim / de você desse lápis / desse teclado / a escrita da poesia qualquer // [...]”, para no final do poema perguntar “onde estão as / negras / onde estão as negras // [onde estão as negras]” (ARRAES, 2019, p. 25 - 27). Metonimicamente, o eu poético coloca em cena as investidas para cultivar a existência: o querer se concretiza no poema porque é fonte e, ao mesmo tempo, sua matéria.

[...]
queria ter essas
mãos
que escrevem
a caligrafia da resistência
os discursos que
irão e continuarão
exclamando cheios
jorrando
identificação

essas mãos
de quem costurou
buracos de bala
arrancou dentes

podres
encheu potes de
pus
transformou
chorou em
vinho
multiplicou pães
e feixes
botou fogo
em tudo
[...]
(ARRAES, 2019, p. 28-29)

Sob outro ritmo, o poema “Em face dos últimos acontecimentos”, de 29 de julho de 2019, de Livia Natália, reverte-se de um compromisso ético em meio a um estado de conturbação e violência social que abala a criação:

Eu sei que não podemos nos calar,
mas há um tom a mais no ar
que nos abafa o respiro.
Me encomendaram poemas sobre o que se passa,
e caminho pelas ruas açodadas
a me perguntar quanto tudo isso ...
passa?
Os ombros do poeta sustentam o mundo.
Mas quantos do mundo sobrarão para amparar
Os ombros fartos da poeta?
[...]
(NATÁLIA, 2019, p. 35).

Como se vê, o poema se engendra do teor asfíxiante dos conflitos sociais: extermínio, assassinato de Chico Mendes, incêndio do indígena Galdino, episódios do ônibus 174, “camburão justiceiro” que durante horas de terror resultou em mortes, e as balas que alvejam meninos e meninas dos bairros periferizados. O poema de Livia clama pelas vidas tombadas provocadas pela violência estruturante que esgarça o tecido social e geográfico dos corpos negros. A manutenção da necropolítica

se revigora na sustentação da política neoliberal. Diante do insuportável estado de asfixia, a poeta evoca e indaga: “Os ombros do poeta sustentam o mundo. Mas quanto do mundo sobrar para amparar / os ombros fartos da poeta?” (NATÁLIA, 2019, p. 35).

O diálogo com o poeta mineiro, emoldurado por inversão de sentido nos versos, pela posição do eu poético diante da vida, pela internalização e perspectiva temática, evidencia a distinção de focalização entre ambos, no que pesa não apenas à época de criação de cada um, o contexto, mas também à preocupação frente às condições de desumanidade. Enquanto o poema *Sentimento do mundo* (2012), de Carlos Drummond de Andrade, aponta para um desencanto frente à dura realidade que desemboca no eu emaranhado na solidão porque não há o que fazer senão morrer, prezando a sua individualidade pela instância da memória; o poema de Livia Natália inquire sobre o que restará à poeta para viver no mundo marcado pela desumanização. Que amparo terá a poeta para se revitalizar mesmo tendo fartos ombros? Há momentos em que a palavra não cumpre o papel de dizer pois o estado é de asfixia.

A tragédia dos corpos submergidos nas valas, pisados pela “marcha” de “pés de comer cintilâncias” expressa metonimicamente o poder que extermina ou violenta os corpos negros e, da mesma maneira, tende a querer baldar a criação poética. Por isso se faz pertinente não a exclamação “meu Deus!”, mas a indagação: “há Deus?”. E nós (leitores/as) podemos perguntar: se há Deus, que Deus é esse? O poema de Livia assinala o grito anunciado no título da antologia, um grito contra a morte executada pelo Estado. Continuemos com o poema:

Nosso algoz nos tocaia em Marielles mil
e miliciam a esperança que trazíamos no peito,
ele nos executa numa esquina / entre o medo
e a flama que carregávamos viva de desejo.
(NATÁLIA, 2019, p. 36).

E a partir desse clamor poético, a poeta recompõe o lastro da palavra abafada em estado de sufocamento do respiro inicial e projeta a sementeira da primavera:

Há, no entanto, a força do sim.
E, como sempre,
sobrevivem, estilhaçadas,
sementes que prometem alguma primavera.
(NATÁLIA, 2019 p. 36).

Voltando ao poema de Jarid Arraes, o eu enunciatador insiste na pergunta da mulher: “de que tudo isso adianta?”; já no poema *Alfange*, de Neide Almeida, o verso movente é “Não se cala uma mulher ...”. Pontuação anafórica que motiva inventariar os dispositivos torturantes que a sociedade se apodera como mecanismo de silenciamento do feminino e de “condicionantes de controle” (COLLINS, 2019). No poema, a veemente estrutura paralelística dos versos conduz um ritmo que realça as interposições entre os atos de violência contra a mulher, que responde com afirmação de insubmissão. Através desse procedimento ético-poético, a poeta compõe o perfilhamento identitário de levante fomentado pela consciência de ser mulher que insurge contra o pátrio poder.

Não se cala uma mulher
com máscaras – nem de ferro, nem de flandres.
Sua verdade é lâmina afiada,
rompe todas as mordanças.

Não se cala uma mulher
com açoites, chicotes.
Sua indignação é veneno contra o feitor
bálsamo na carne dilacerada.

Não se cala uma mulher
com mãos e gritos de homens prepotentes.
Sua palavra é lei, constituição
que denuncia e há de punir.

Não se cala uma mulher
com golpes de botas, pau de arara ou palmatória.
Sua letra é fogo,
se inscreve na memória de todas nós.

Não se cala uma mulher
com a faca fria da indiferença.
Sua presença é fortaleza
reinventada a cada geração.

Não se cala uma mulher
com voz de mando e ilegítimos tribunais.
Somos muitas, e de cabeça erguida,
permaneceremos em desafio.

Não se cala uma mulher
com balas – nem de chumbo, nem de prata.
Seu silêncio verte-se em fúria, ventania
converte-se em poderosas tempestades.

Não se cala, uma mulher”
(ALMEIDA, 2019, p. 50 – 51).

Presente na coletânea com os poemas *Vestes, Alfanje e Escuridões*, Neide Almeida revela o eu mulher como voz enunciativa que trata a poesia como utensílio do cotidiano. A palavra poética está no “ventre”, “pulsa” e “sangra” para cantar os mergulhos em si, labutar com a inquietude de suas profundezas. No poema em tela, a seara do conflito embrutece a vida das mulheres, mas ela se apresenta como seu alfanje de vibração ancestral, oxúnica a revidar e/ou a dar golpe certo com sua letra – fogo.

Considerações finais

É possível inferir que essa rede de *eus* em poéticas insubmissas se levanta da criação para o âmbito da recepção dos textos. As produções de autoras negras contemporâneas se originam, moldam-se e se conjugam na e pelas insurgências. As/os leitoras/os vão se apropriando de conceitos, argumentos, que essas poetisas, romancistas, cronistas – críticas teorizam e, em rede, vão elaborando suas vozes discursivas muitas vezes reforçadas pelas identificações com as autoras e com as personagens. Ativamente os referendos vão sendo produzidos no realinhamento da plataforma de vozes

de mulheres negras ativistas brasileiras seja dentro ou fora do contexto literário.

Nesse elo de irmandade que vai se efetuando a partir da palavra, pensar na dimensão poética dessas autoras consiste em ventilar, debater as dobras desse engenhoso tecido que é a literatura negra brasileira. Assuntar o que os poemas constelam e cravejam resulta em um exercício do encontro com novas direções e percepções textuais nas quais o poético se interseccionaliza com o social e o político.

A demarcação ou o apuramento dessas comunidades de vozes com gritos pespontados por meio de diferentes e diversas dicções, cada uma a seu modo, descortina o aquilombamento que a escrita de mulheres negras brasileiras engendra. Da ação de escrever, de Conceição Evaristo, à falaescrita, de Geni Guimarães ou ao abduzamento requerido por Miriam Alves, em *Juntar pedaços* (2020), por exemplo, novas concepções, novos gestos, novas materializações do literário vão se anunciando. Com esses atos estético-político-literários, as mulheres negras, que escrevem no Brasil, intervêm, provocando e abrindo rasuras necessárias que desmantelam os paradigmas hegemônicos, efetuando dessa forma a instituição de um novo panorama da literatura brasileira.

Para concluir, fiquemos com a altivez do poema “Ressonância”, de Geni Guimarães:

Enquanto posso pensar,
escrevofalo.
Tiro as amarras dos nervos
e as sustento em fogo brando.

Poefação
minhas histórias,
dou aos meus netos, Zumbi
com seus feitos de bravura e glória.

Enquanto posso pensar,
falescrevo,
reencarnando Mandela,

pintando uma nova tela
para enfeitar os peitos dos meninos.

E quando não mais puder
hastear na fala esta bandeira,
Sacudir toda a poeira,
Despejada sobre nós, então,
daí então, os passos que andei, os gritos que gritei,
regerão a orquestra da descendência.
Meu replante, meu transplante,
trovoarão.

Mais que trovão, serei o eco. (GUIMARÃES, 2020, p. 95 -96)

Referências

ALMEIDA, Neide. Alfanje. In: PRATES, Lubi. (Org.) *Nossos poemas conjuram e gritam*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRAES, Jarid. uma mulher pergunta. In: PRATES, Lubi. (Org.) *Nossos poemas conjuram e gritam*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicencio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

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

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. São Paulo: Editora Unipalmes, 2018.

GUIMARÃES, Geni. *Poemas do regresso*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Retrato em branco e preto: o negro no imaginário cultural brasileiro. (Prefácio à primeira edição). In: PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. 2ª edição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

LIMA, Tânia. *Berimbau de latas*. Natal: Sebo vermelho edições, 2016.

NATÁLIA, Livia. Em face dos últimos acontecimentos. In: PRATES, Lubi. (Org.) *Nossos poemas conjuram e gritam*. São Paulo: Editora Quelônio, 2019.

PRATES, Lubi. (Org.) *Nossos poemas conjuram e gritam*. São Paulo: Editora Quelônio, 2019.

OCUPAÇÃO CONCEIÇÃO EVARISTO. (Org.) Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

ORFF, Carl. *Carmina Burana*. CD, Naxos, 2000.

XAVIER, Giovana. *Carta aberta à Festa Literária Internacional de Parati* – Cadê as Nossas Escritoras Negras na FLIP 2016?. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2016/06/27/carta-aberta-a-feira-literaria-internacional-de-parati-cade-as-nossas-escritoras-negras-na-flip-2016/> . Acesso em: 01 set. 2021.

SILVA, Assunção M. S. “Ponciá Vicêncio memórias do eu rasurado”. In. DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (Org.). *Alguma prosa ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 73-83.

COSTURANDO A VIDA COM FIOS DE FERRO:
EXPERIÊNCIAS DO ESPAÇO E DO LUGAR EM *A GENTE*
COMBINAMOS DE NÃO MORRER, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO

Gabriel Vidinha Corrêa¹
(IF Baiano/UNEB)

*Lata d'água na cabeça,
Lá vai Maria. Lá vai Maria:
Sobe o morro e não se cansa
Pela mão leva a criança. Lá vai Maria*
("Lata d'água" – Candeias Júnior/Elza Soares, 1952)

Considerações Iniciais

A literatura brasileira contemporânea tem ganhado bastante contribuição com as produções de autoria negra, com vozes que insurgem e tensionam o cânone literário. Nesse contexto, Conceição Evaristo ganha lugar de destaque dentre as produções nacionais, pelo fato de suas obras darem visibilidade às questões "relacionadas à afro-brasilidade e suas implicações na sociedade brasileira: interseccionalidade de gênero, raça e classe, violência urbana e doméstica, experiências de vida e de ancestra-

¹ Professor da área de Letras/Libras do Instituto Federal Baiano (IF Baiano). Doutorando em Crítica Cultural, linha de pesquisa em Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É integrante do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (Geplit/UFMA), do Grupo de Pesquisa em Linguagem e Crítica Cultural (UNEB) e do Laboratório de Políticas Linguísticas, Interação e Desenvolvimento Humano (LIDAH/IF Baiano).

lidade.” (MORAES; SOUZA, 2018, p. 100). Filha dos *Cadernos Negros*, como a própria escritora pontua, suas obras a colocam como sumidade nos estudos literários contemporâneos. Suas produções se circunscrevem sob vários gêneros: romances, contos e poesia, tais como *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), *Olhos d’água* (2014), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

Negra, mineira, filha de Dona Joana Josefina Evaristo, viveu parte de sua infância na comunidade do Pindura Saia em Belo Horizonte, além disso, conciliou o trabalho de empregada doméstica com o curso normal até o início dos anos 70. Formou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutorou-se em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Essa trajetória da vida de Evaristo ecoa no que diz respeito à criação e teoria literária no âmbito de vivências negras, pelo fato da autora tanto produzir literatura quanto fazer parte da crítica, configurando-a enquanto uma intelectual das letras.

Os contextos pelos quais se insere a figura de Conceição Evaristo acabam reverberando, de forma ficcional, nas temáticas de suas obras. Isso porque, ela mesma afirma em *Histórias de leves enganos e parecenças*: “Digo isto, apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito.” (EVARISTO, 2017, p. 17). Um verdadeiro laboratório de vivências subalternizadas com muitos matices de resistência ganha relevo em sua escrita. Assim, experiências das favelas, infâncias negadas, balas que acertam sempre corpos negros, vidas precárias, maternidades contra-hegemônicas saltam das páginas da obra evaristiana de modo a tensionar realidades instauradas, sobretudo, em função do racismo estrutural que está enraizado na historiografia da sociedade brasileira, isso porque nessa matriz “corpos *negros* são construídos como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer.” (KILOMBA, 2019, p. 56, grifo da autora).

Segundo Lívia Maria Natália de Souza (2018, p. 36), “Evaristo localiza a gênese da sua escrita no ‘acúmulo’ de tudo o que ouviu e viu a datar de sua infância; há toda uma cena na qual comparecem vizinhas, familiares, outras crianças – gestos de sobrevivência e de resistências todas assentadas na oralidade”. Afora essas questões, marcas intersemióticas adentram sua escrita remontando as vivências com sua mãe, da qual herda os modos de vida e de narrar, a partir da experiência comum com a imagem:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente juntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. (EVARISTO, 2007, p. 16).

Essas percepções acompanham e tornam a obra da autora escrevivências capazes de abalar tempos e espaços, pois como assegura Alfredo Bosi (2000) as ideias na imagem arrebatam o ser, contendo caráter simultâneo que dói e ao mesmo tempo consola, pois, “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. [...] é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 2000, p. 19). A escrevivência faz isso mesmo, traz à tona experiência, que no âmbito ficcional, desnuda a condição humana e escancara as fraturas que assolam a nossa história e que marcam nossos corpos. Isso porque “a autora revela o limite do universo representacional que se orgulha por lustrar

as potencialidades da vida quando, pela expressão das escritas menores, a vida aparece reequalizada, repensada, inclusive, nas suas diferenças” (SOUZA, 2018, p. 35).

Algo digno de destaque que também chama nossa atenção diz respeito às figuras do espaço na obra de Evaristo, que muito além de um cenário das narrativas configura-se de modo a entrever as ações e as formas de existir dos personagens, assim:

Os espaços escolhidos pela autora para o desenrolar de suas tramas são sugestivos e propositais, projetam a realidade brasileira e atribuem verossimilhança a sua ficção politizada, quais sejam, as favelas, morros, barracos, as ruas funcionando como lar para crianças, dentre outros lugares marginalizados. (MENDES; CORRÊA, 2020, p. 126)

Nesse sentido, os espaços enquanto núcleos de valores, trazem para as cenas as inúmeras maneiras que as vivências negras materializam suas relações afetivas, tendo em vista que “Todos os seres humanos têm seus próprios pertences e talvez todos tenham necessidade de um lugar seu, quer seja uma cadeira no quarto ou um canto preferido em qualquer veículo” (TUAN, 2013, p. 47). Essas predicções ganham potencialidade quando o tema de lugares íntimos adentra as narrativas, principalmente, quando pulsa de forma intensa a vontade dos muitos personagens encontrarem seu lugar no mundo para existir, haja vista que as relações entre Ser e Estar estão sempre entrelaçadas na experiência vivida. No entanto, há uma tensão no contexto das experiências negras que dialoga diretamente com as marcas racistas que assolam nossas identidades, pois como pontua Kabengele Munanga (2020, p. 15):

a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de ‘exclusão’. Ser negro é ser excluído. [...] persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania.

Essas colocações reverberam na ficção evaristiana, sobretudo, no que tange a expressão do lugar. Os personagens, de certa maneira, estão sempre vivendo em situações de limite (MORAES; SOUZA, 2018), que acabam por colocar em questão os valores que estabelecem com os lugares em que experienciam. Nesse sentido, nossa intenção é analisar as representações de tensões nas experiências do espaço e do lugar no conto *A gente combinando de não morrer*, presente no livro *Olhos d'água*.

A gente combinamos de não morrer narra as experiências violentas que são cingidas no seio das favelas. Vozes diversas compartilham o espaço da narrativa, cada uma expressando seu ponto de vista sobre a vida em situações de vulnerabilidades. A partir dos personagens Dorvi, Bica e Dona Esterlinda nossa análise empreende-se em compreender as manifestações que dotam o lugar de valor. Para tanto, serão de fundamental importância, os pressupostos teóricos da Geografia Humanista Cultural, de abordagem fenomenológica, cujo cerne epistemológico se dedica aos estudos das relações afetivas que homens estabelecem com os lugares. Assim, intentamos aproximar ciência e arte de modo a desvelar a natureza da ficção de Conceição Evaristo. Autores como Yi-Fu Tuan (2005, 2012, 2013), Eric Dardel (2015), Edward Relph (2014), Anne Buttimer (2015), Luís Alberto Brandão (2013) e Márcia Manir Miguel Feitosa (2018) serão convocados para essa análise de natureza interdisciplinar.

Literatura, Espaço e Lugar: cartografias do mundo vivido

“A terra é um *texto* a decifrar”, declara Eric Dardel (2015, p. 2, grifo do autor) e os signos que compõem esse texto se estabelecem no âmbito das relações humanas. Essas predicções nos são caras para tessitura de um diálogo entre os estudos geográficos e literários, o primeiro desvela as relações que os homens postulam no espaço para existir, o segundo, por mergulhar nas subjetividades da arte considera que ela “está prenhe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, ideias e convicções humanas” (PAREYSON, 1984, p. 61), dois campos do saber unidos por um elo capaz de trazer à tona fenômenos que operam com subjetividades.

As representações do espaço na literatura estão para além de uma categoria que compõe a narrativa, pois ele pode ser responsável pelos destinos dos personagens em muitos contextos, pelo fato fundamental de estar imbuído por uma essência existencial. Talvez por isso Luís Alberto Brandão (2013, p. 25) nos chama a atenção para considerar o espaço “não apenas como categoria identificável em obras, mas como um sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica”. Sob esse prisma, consideramos que o espaço é uma chave de leitura essencial para compreensão das múltiplas facetas que o texto literário pode empreender-se. Basta olharmos para *Di lixão* (2015), da própria Conceição Evaristo, para observarmos o espaço social se entrelaçando ao espaço geográfico a partir da percepção de uma criança moradora de rua, que alça um espaço transitório à configuração de lar, ou ainda, em *Olhos d'água* (2015) quando o fenômeno do lugar encontra sua esteira nos domínios da memória, fazendo da percepção a busca da filha pela cor dos olhos da mãe. Assim, como uma nova cartografia que envolve subjetividades “As relações que se estabelecem entre a Geografia e a Literatura sempre foram necessárias para que as atitudes e o mundo assumissem verossimilhança.” (OLIVEIRA; MARANDOLA JR, 2013, p. 124).

A partir do fato de a literatura está sempre em potencial no âmbito da linguagem, Márcia Manir Miguel Feitosa (2013, p. 164) discorre sobre a contribuição e a materialização do diálogo entre a ciência e a arte, tendo em vista que “De interpretação de certo modo difícil, a paisagem revela os homens que a modelam, que a habitam ou que já há habitaram; dá a conhecer as necessidades e os sonhos do presente, sem deixar de reportar aos sonhos do passado”. Esse olhar fenomenológico que se circunscreve no texto literário nos permite convocar os pressupostos da Geografia Humanista Cultural, ramo da ciência geográfica que se dedica aos estudos das relações íntimas que os homens postulam aos lugares em que vivem.

A partir de um olhar filosófico fenomenológico, o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan se debruça na topoanálise bachelardiana e amplia a discussão da Topofilia na percepção da ciência geográfica, segundo

ele “*Topofilia* é o elo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal.” (TUAN, 2012, p. 19, grifo do autor). A experiência é, portanto, uma ação fundamental para que as relações com o espaço se concretizem, isso porque ela “implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele.” (TUAN, 2013, p. 18).

A experiência torna possível, como percebemos em Tuan, que a realidade geográfica seja desenvolvida como *leitmotiv* para alcançar a topofilia em algum momento da vida. Os lugares não devem ser enquadrados sob um viés positivista enquanto categoria que compõe a paisagem, pois o “O sentido de lugar implica o sentido da vida e, por sua vez, o sentido de tempo.” (OLIVEIRA, 2014, p. 3), que se vincula às múltiplas vivências que consideram os fatores sociais, culturais e identitários como amálgamas da vida humana. É sobre esse fluxo das vivências e seus fenômenos que Tuan tece uma discussão acerca das ideias de Espaço e Lugar, não os tratando como sinônimos, mas demonstrando a complexidade que existe sob a ótica da experiência, para ele:

‘Espaço’ e ‘Lugar’ são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. [...] O lugar é segurança e o espaço é a liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é o lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. (TUAN, 2013, p. 11).

Espaço e lugar são experiências que se manifestam de forma singular em cada um, isso porque, enquanto fenômenos, são capazes de se configurarem de formas distintas por meio das relações de valor que podemos estabelecer. Assim, depreendemos também que a noção tempo como experiência afeta a experiência de lugar, tendo em vista que “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar.” (TUAN, 2013, p. 96). Essas observações serão importantes quando da análise do conto de Conceição Evaristo, pois parece que os personagens estão sempre em mobilidade e tensões que reverberam na experiência do lugar.

Também na esteira filosófica, Eric Dardel, nas páginas de *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2015) se dedica as relações existenciais por meio da geograficidade, considerando que habitar é a melhor forma de significar o mundo, assim “Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natural ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma geograficidade (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino.” (2015, p. 1, grifo do autor).

A geograficidade é, portanto, o fenômeno existencial que condiciona a realidade do homem e, ainda para Dardel,

A paisagem se unifica em torno de uma totalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta carne e o sangue. (2015, p. 31, grifo do autor).

Nesse sentido, a paisagem se inscreve no homem possibilitando a geograficidade essencial nas concepções diárias para ser no mundo. Não apenas para ser apreciada, a paisagem deve ser vivida, nos meandros da casa, da rua, da cidade, onde houver pessoas que possam operar subjetividades e pertencimento.

Ainda nesse contexto podemos dizer que pertencemos à geografia, não estamos fora nem além dela (SAID, 2011), e por isso reside no seu seio marcas de qualidade que faz das relações humanas experiências únicas, como vimos anteriormente. Edward Relph (2014) desenvolve um olhar que chama a nossa atenção no que diz respeito às configurações do lugar. Para ele, podemos compreender o lugar a partir da sua capacidade de reunião, de sua fisionomia e do seu espírito, por exemplo. Isso porque “Um lugar reúne ou aglutina qualidades, experiências e significados em nossa experiência imediata.” (RELPH, 2014, p. 22).

Os sentimentos de pertencimento entram em interlocução com as noções de qualidades que podem ser empreendidas a partir do fenômeno do lugar. Talvez por isso a experiência da velhice, geralmente, está cingida ao máximo valor de pertencimento com a paisagem. O fator tempo implica diretamente nas memórias e afetividades que se materializam no habitar, “O homem como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e sociais.” (TUAN, 2012, p. 49). Um grande exemplo desses matizes de pertencimento na literatura podemos encontrar em *Vasto mundo* (2015), de Maria Valéria Rezende, quando o Chão da cidade narra as vidas de todos os personagens daquela realidade, ao sabor poético-existencial do pertencimento:

Eu os conheço a todos. Reconheço-os pelas pisadas e por elas sei de seus humores, de seus sentimentos, de suas urgências, preguiças, de seu comportamento ou aflição. Sei de sua grandeza e mesquinhez. Leio seus passos quando apenas roçam minhas lajes em corridas alegres de pés pequenos ou quando me oprimem com o peso de vidas inteiras. [...] Só eu os conheço a todos porque só eu estou sempre neles como eles estão em mim. Eles me criaram e agora eu os crio. Quero-os como são porque quando eles deixarem de ser, tampouco eu serei. Não os posso fazer como eu os quisera, sempre formosos, felizes, generosos e livres, mas como mão os crio, tais quais me vieram, acolho-os. Sou seu chão. [...] Pela linguagem de seus pés, vou desenleando suas histórias uma a uma. [...] Meus ouvidos de terra, pedra e cal ouvem, e aprendo. Creio ter compreendido que nisto consiste o serem humanos, em poderem ser narrados, cada um deles, como uma história. (REZENDE, 2015, p. 13, grifos da autora)

O Chão anima a paisagem e dá a ver os sentimentos de uma população, é como uma mãe que cria os filhos que passam por inúmeras situações ao longo da vida, tendo como chave de leitura as formas de existir no mundo. As histórias de vida ligam-se à história do próprio lugar, porque há qualidades no seu interior chamadas de “lugaridade”, assim “Sempre que a capacidade do lugar de promover reunião é fraca

ou inexistente temos não-lugares ou lugares-sem-lugaridade. Essas ideias são importantes porque permitem entender o lugar pela ausência, tanto quando pela presença.” (RELPH, 2014, p. 25).

A literatura encontra seu palco nessas acepções pelo fato de conseguir figurar a vida do homem e, no caso de Conceição Evaristo, trazer à baila escriturais em uma estética única. Sob essa veia ficcional:

A paisagem consiste na manifestação do movimento interno do mundo. Ela não se fecha em si mesma, antes estende o olhar para o além, para a abertura do sentido e da história, para a cultura em síntese. Por meio dela, é possível ao homem ter consciência de que habita verdadeiramente a Terra. (FEITOSA, 2018, p. 30).

Manifestações do espaço e do lugar em *A gente combinamos de não morrer*

Em *A gente combinamos de não morrer*, Conceição Evaristo desnuda as fraturas da sociedade brasileira e os contextos de violência, tráfico de drogas, racismo e muitas desigualdades que assombram, sobretudo, a população negra e periférica. O conto na sua organização discursiva divide a narração entre muitas vozes, dando a ver o pacto de não morrer que, inicialmente, é revelado por Dorvi, mas que reflete na vida de Bica, Dona Esterlinda (mãe de Bica), Idago e Neo. Para Ribeiro, Apinagê e Testa (2020, p. 273):

A morte ronda a vida dos personagens do conto *A gente combinamos de não morrer* (2016). Dorvi, Idago e Neo envolveram-se com a criminalidade e o tráfico de drogas. Nota-se de forma direta a violência que atinge os moradores da periferia (mas, sabemos que a violência não se restringe a ela). O que o conto apresenta são mulheres e homens em situação de vulnerabilidade social. A narrativa em sua construção interna traz vozes da periferia, daqueles que geralmente estão à margem da sociedade.

Essa fragmentação de vozes nos indica uma espacialidade sendo construída na própria organização interna do conto, que se potencializa quando das relações estabelecidas pelos personagens. Ao leito é dado a saber, desde o início, a motivação do título do conto, pois logo na primeira página há indício da vida lutando para existir naquele lugar: “**A morte** brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos. Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz uníssona, gritado sob o pipocar dos tiros: — A gente combinamos de não morrer!” (EVARISTO, 2015, p. 99, grifo da autora). Percebemos que há tensões na narrativa desde o primeiro momento em que Dorvi grita o pacto de não morrer, o espaço se configura sempre em situações de limites, assim como os personagens, afetando diretamente a lugaridade (RELPH, 2014) responsável por fazer da experiência relações afetivas. Notadamente um sistema violento sobrevoa o espaço da narrativa, cerceando os personagens e os discursos, assim, “As fronteiras estão em todos os lugares porque as ameaças estão em todas as partes.” (TUAN, 2005, p. 13). Essas colocações ganham destaque quando a morte é consolidada: “A vida é capim, mato, lixo, é pele e cabelo. É e não é. Na televisão deu: - Mataram a mulher, puseram o corpo na lixeira e atearam fogo nela.” (EVARISTO, 2015, p. 100).

Se o lugar implica segura, como propõe Tuan (2013), os personagens do conto estão com essa experiência violada, pois o tema da morte acaba gerando uma ansiedade e sensações de alerta que impossibilita a plenitude da experiência (TUAN, 2005). Parece que estão vivendo em um lugar-sem-lugaridade (RELPH, 2014) na esteira de outras sensações de privação, como o apinhamento. Podemos compreender, nesse sentido, como o apinhamento se configura a partir de Tuan (2013, p. 78):

A solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidade. A nós, nossos pensamentos, vagam livremente no espaço. Na presença de outros, os pensamentos recuam devido ao fato de que outras pessoas projetam seus próprios mundos na mesma área. O medo do espaço muitas vezes vai junto com o medo da solidão. A companhia de seres humanos - mesmo de uma única pessoa - produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade.

O apinhamento torna-se palco das experiências em muitos momentos, pelo fato de os personagens não possuírem liberdade para agir livremente no espaço. Na voz de Bica podemos ver a expressão sobre o medo e as relações com as mortes no lugar, inclusive a de Idago, seu irmão:

Não sei porque o medo, pensou Bica. Se ao menos o medo me fizesse recuar, pelo contrário, avanço mais e mais na mesma proporção desse medo. É como se o medo fosse uma coragem ao contrário. Medo, coragem, medo, coragemmedo, coragemmedo de dor e pânico. A festa está se dando. Balas enfeitam o coração da noite. Não gosto de filmes da tevê. Morre e mata de mentira. Aqui, não. Às vezes a morte é leve como a poeira. E a vida se confunde com um pó branco qualquer. Às vezes é uma fumaça adocicada enchendo o pulmão da gente. Um tapa, dois tapas, três tiros... [...] Idago olhou para ela de soslaio, pediu a benção e saiu. Nem desceu o morro. Vacilou, dançou. Minha mãe recebeu a notícia que ela já esperava. Foi lá, acendeu uma vela perto do corpo. (EVARISTO, 2015, p. 100, grifo da autora)

Há muitas ambivalências nos pensamentos de Bica trazidas a partir de palavras como “medo”, “coragem”, “dor”, “pânico”, “balas”. Segundo Anne Buttimer “a sensação das pessoas tanto com relação à identidade cultural quanto pessoal está intimamente ligada com a identidade de lugar. [...] existem muitas dimensões de significados atribuídos ao lugar: simbólico, emocional, cultural, político e biológico.” (BUTTIMER, 2015, p. 6). No caso de Bica, sua experiência está lutando na narrativa, pois desde a infância presencia situações-limite com seu irmão Idago, e que se intensificam em outros momentos da vida com seu marido:

Escopetas, como facas afiadas, brincam tatuagens, cravam fendas na nossa tão esburacada vida. Balas cortam e recortam o corpo da noite. Mais um corpo tombou. Penso em Dorvi. Apalpo o meu. Peito, barriga, pernas... Estou de pé. Meu neném dorme. Ainda me resto e arrasto aquilo que sou. (EVARISTO, 2015, p. 101).

Outros vivências de insegurança saltam aos nossos olhos quando os personagens estão sempre apalpando os corpos, para terem a certeza que não foram atingidos por balas. Como atentados contra a vida, as saraivadas de balas, como denomina um dos narradores, colocam também em xeque as expressões do lar, tornando os laços tofílicos fracos ou inexistentes. Segundo Relph (2015, p. 24): “Lar: é onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, o onde se pertence.”, e continua, “[...] todas as experiências de lugar são de alguma forma comparadas às experiências de lar.” (RELPH, 2014, p. 29). No entanto, não é essa representação que percebemos sendo matizada pelos personagens; muito em função das condições de vida das quais estão submetidos:

Saraivadas de balas, de instantes em instantes, retumbam no interior da casa, ameaçando a diversão da mãe de Bica e de Idago. Dona Esterlinda levanta irritada e muda de canal de televisão. Lá fora, balas e balas, independente do desejo da mulher, executam continuamente a mesma e seca sonata. Uma programação mais amena vai entorpecendo os sentidos da mulher. O que mais gosto na televisão é de novela. Acho a maior bobeira futebol, política, carnaval e show. Bobagem também reportagem, campanha contra a fome, contra o verde, contra a vida, contra-contra. Contra ou a favor? Sei lá, confundi tudo. Acho que é contra mesmo. Contra e não. Contra-mão. Ando sentindo dores nas pernas. Também! “Lata d’água na cabeça, lá vai Maria”. Sobe o morro, desce o morro e se cansa dessa dança. Filhos? Não sou boba, só dois. Cuspi fora uns quatro ou cinco. Provoquei. “*Eu confessor, me confesso a Deus, meu zeloso guardador, bendito sois vós, que olhe por mim*”. Na novela das oito, Lidiane era babá do menino Carlos Rodrigues Magnânimo. (EVARISTO, 2015, p. 101, grifos da autora)

Contra-mão, palavras de Dona Esterlinda que coloca em evidência os conflitos trazidos em sua vida. Ao mesmo tempo denuncia as condições precárias das maternidades negras nas periferias, pois cuspiu fora quatro ou cinco. Algo, no entanto, interessante do ponto de vista

dos fenômenos do espaço se materializa justamente a partir do gosto de Dona Esterlinda por novelas. Por meio de uma cena metaficcional, a personagem diz se sentir bem vendo a novela das oito na TV e, principalmente, ver ali possibilidades de viver. Encontra faces de uma espaciosidade nessa ação:

Tudo era grande na casa dos Rodrigues Magnânimo. A casa, o carro, a mesa, o guarda-roupa, o tapete, tudo. O vestido de noiva da tia de Carlos Rodrigues vestia todo o caminho do altar. Atravessava de ponta a ponta o corredor de uma grande igreja. É tão bom ver novela. Não gosto de ver os crimes, roubos e nem noticiários de guerra. Novela me alivia, é a minha cachaça. Hoje, me lembro que exatamente hoje, há cinco anos, meu filho desceu o morro e caiu. Idago era tão bonito! Podia trabalhar na televisão, feito aquele negro que é ator. Podia ser cantor também. Tinha o dom. (EVARISTO, 2015, p. 103)

Para Yi-Fu Tuan (2013, p. 70) “Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre”. A novela enquanto ficção possibilita à personagem Dona Esterlinda, mesmo que momentaneamente, agir no espaço que poderia, talvez, mudar sua vida e de seus filhos. Assistindo as cenas na TV com casas grandes e personagens de todas as formas, cria uma projeção diferente da experiência vivida na favela, pois “os espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade” (TUAN, 2013, p. 26). Essa sensação de espaciosidade engendrada à realidade ficcional, acaba por nos ratificar, portanto, que na sua realidade, Dona Esterlinda e os demais personagens, experienciam um lugar-sem-lugaridade, uma vez que as qualidades do lugar estão sempre em condições de fragilidade, impossibilitando o desenvolvimento de laços topofílicos.

Dorvi também nos indica sua percepção sobre o lugar e as circunstâncias que está inserido. Como quem profetiza a própria morte, declara: “**Alguém cantou** a pedra e o segredo foi rompido. A desgraça vaza dos poros da terra. O mundo explode. Seres de mil mãos agarram tudo. Nada

escapa. Tudo se torna objetos agarráveis: gente, coisa, bicho... [...] O mundo explode é aqui mesmo.” (EVARISTO, 2015, p. 103, grifo da autora). E ainda de forma singular o personagem tece reflexões sobre seu destino a partir da figura do mar:

Olhando para baixo vê o mar. Quero a morte lenta e calma. Quero boiar no profundo fundo do mar. Quero o fundo do mar-amor, onde deve reinar calmaria. É lá no profundo fundo que vou construir um castelo para a morada de meu filho. Bica, predileta minha, vai também. Ela sabe que da ponta da escopeta também sai carinho. No fundo do mar, mundo algum explode. [...] O mar lá embaixo abrindo todo, todo. Grande é o mar. [...] Quero o fundo do mar. Quero a predileta minha e o meu putinho que nasceu. Um dia vou ser navegante. Vou comprar um barcoestrela com três lugares. Tou doido, viagem legal. A terra vai explodir no mundo-canal da televisão. Aqui fora já explode, malandro! A primeira vez eu não sabia aspirar tudo. Os desejos, os sonhos, a viagem, tudo se atracou na minha garganta. Nem falar eu podia. Um dia vou ser navegante. Quero fazer uma viagem profunda, pro fundo do mar-amor. (EVARISTO, 2015, p. 104)

Para o *Dicionário de símbolos* o mar é:

Símbolo da dinâmica da vida. [...] Águas em movimento, o mar simboliza o estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas”, como na experiência de Dorvi, e continua, “uma situação de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 592).

Simbologia cara à experiência de Dorvi, pois nessa expressão o lugar ideal e de segurança se manifesta no seio da morte, lugar-morte. Assim, intentamos dizer que isso se dá em função dos conflitos duros em que o personagem está envolvido. Não custa muito, o pacto de “a gente combinamos de não morrer” é interrompido, pois:

A casa de Neo caiu. Aprontou, dançou! Mais um, que não será o último, outros virão. Ele, Dorvi, Idago, Crispim, Antônia, Cleuza, Bernadete, Lidinha, Biunda, Neide, Adão e eu temos ou tínhamos (alguns já se foram) a mesma idade. Um ano e às vezes só meses variavam o tempo entre a data de nascimento de um e de outro. Alguns morreram também em datas bem próximas. (EVARISTO, 2015, p. 107).

“Experienciar é vencer perigos.”, como pontua Tuan (2013, p. 18). No entanto, o perigo sempre esteve à porta de Dorvi, Idago, Dona Esterlinda e os demais. A experiência do lugar sempre esteve matizada por perigos que assombram a vida nas periferias. Segue por fim, Bica resistindo às violências configuradas naquele lugar: “Nesse momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. [...] ‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...” (EVARISTO, 2015, p. 109). Percebemos que o conto finaliza-se em uma espacialidade discursiva tematizando a escrita, que inscreve a narradora Bica como sujeito que resiste ao sistema duro que invadiu tempos a fio a experiência de quem vive à margem: na violência, na dor, na discriminação, no racismo e na morte.

Considerações Finais

“Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferros.” (EVARISTO, 2015, p. 109), assim expressa Bica sobre as condições em que a mãe os criou, que remonta a precariedade também retratada na música *Lata d’água* (1952), de Candeias Júnior, consagrada, em uma de suas versões, na voz de Elza Soares e trazida de forma vívida para as páginas do conto. A vida na periferia costurada com fios de ferro, demonstra, as duras penas, que vidas lutam para existir no mundo. Conceição Evaristo, no conto em tela, coloca em evidência que há vida no seio da ficção e que há resistência nessas formas de existir. A escolha lexical do “A gente” presente no título, quando poderia ser “Nós”, demonstra o compromisso ético e estético que a autora elege para inscrever sua literatura, pautada na experiência da oralidade, em meio aos gritos de sobrevivência.

Cartografias subjetivas entrelaçadas aos sons de balas e mortes nos permitiram compreender que o fenômeno do lugar é abalado em todo o tempo da narrativa, pois por meio da Geografia Humanista Cultural, foram trazidos à tona, principalmente, experiência do lugar-sem-lugaridade, do apinhamento e das fragilidades quando do estabelecimento de laços topofílicos, conceitos que ganham palco no sentido de ausências. A espaciosidade e as faces do lugar tiveram destaque apenas no nível simbólico e utópico nas vidas dos personagens. Assim, ecos do pacto de não morrer vibram nas páginas como quem grita diariamente por um lugar no mundo para sobreviver.

Referências

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. Belo Horizonte: Perspectiva/FAPEMIG, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: a natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- _____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- _____. *Histórias de leve enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção da paisagem na literatura africana de língua portuguesa: romance Terra Sonâmbula. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão*. São Luís: Café e Lápis, 2018.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MENDES, Danielle Gomes; CORRÊA, Gabriel Vidinha. Filho da Rua: um Olhar sobre o Marginalizado no Conto “Di Lixão”, de Conceição Evaristo. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*: São Luís – Maranhão, v. 6, n. 1, p. 125-138, jan./jun. 2020.

MORAES, Claudia Letícia Gonçalves; SOUZA, Fernanda Ferreira. Desigualdade social e violência na literatura negra brasileira: uma análise da infância perdida em contos de Conceição Evaristo. *Revista Kwanissa*, São Luís, n. 3, p. 99-114, jan/jun, 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

OLIVEIRA, Livia de; MARANDOLA JR., Eduardo. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. *Vasto mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RIBEIRO, Ana Cláudia; APINAGÉ, Maria Deusa Brito de Sousa; TESTA, Eliane Cristina. Heterogeneidade narrativa em “A gente combinamos de não morrer”, de Conceição Evaristo. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 4, 2020.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOUZA, Livia Maria Natália de. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. *Revista Crioula*. N 21, jan/jun, 2018.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

SOB A DIVISA DA COR: A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL
DO RACISMO ESTRUTURAL E SEUS ESTEREÓTIPOS NO
ROMANCE *O AVESSO DA PELE PELE*,
DE JEFERSON TENÓRIO

Fabio Henrique Gonçalves¹
(Universidade Federal do Maranhão)

Introdução

Em abril de 1849, o escritor russo Fiódor Dostoiévski foi preso sob a acusação de integrar um grupo que conspirava contra o czar Nicolau I. Condenado, recebeu a pior sentença possível: execução por fuzilamento. No dia marcado, ele e outros companheiros de infortúnio aguardavam diante do pelotão em armas, proferindo entre si frases de despedida que ofertassem algum consolo. Porém, antes de ser disparado o primeiro tiro, foi lida uma nova ordem do czar, comutando a pena: em vez de fuzilamento, todos deveriam cumprir alguns anos de trabalhos forçados. A cena, de certo modo, não passou de uma farsa – a ordem do soberano russo já havia sido decidida há algum tempo, mas ele resolveu que o susto valeria por seu efeito, digamos, pedagógico.

Anos mais tarde, Dostoiévski publicou seu romance mais conhecido: *Crime e castigo*. Nele, o protagonista Ródion Raskólnikov mata, a golpes

1 Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFMA) e História Licenciatura (UEMA). Mestre em História Social (UnB). Atualmente exerce o cargo de Técnico em Assuntos Educacionais na Diretoria Integrada de Bibliotecas da Universidade Federal do Maranhão (DIB/UFMA).

de machado, duas irmãs. Ao final da narrativa, condenado a cumprir alguns anos de cadeia, ele mantém a esperança de reconstruir sua vida ao lado da mulher amada, que prometera esperar sua saída da prisão.

O professor Henrique Nunes era grande admirador de Dostoiévski. Em especial do livro que conta a história de Raskólnikov. Com os dois russos, o real e o fictício, dá para dizer que ele dividia um histórico de condenação. Mas não, Henrique nunca conspirou contra qualquer autoridade. Também nunca assassinou ninguém. Não há, aliás, quaisquer registros de que tenha alguma vez cometido um ato ilegal. Apesar disso, e diferente dos russos que o encantaram, a ele nunca seria dada a oportunidade de livrar-se definitivamente da pena e tocar sua vida em paz.

Numa livre referência ao romance de Dostoiévski, podemos dizer que Henrique se enquadra numa espécie de castigo sem crime. Julgado e condenado previamente – e não apenas uma, mas sucessivas vezes. Sem direito a uma defesa que, definitivamente, o livrasse de todas as acusações (no fundo, sempre a mesma). Ao “não crime” de Henrique estava vedada a possibilidade de prescrição. Uma sina que o acompanhou ao longo de toda a vida. Henrique é um homem negro. Henrique é um homem negro que vive no Brasil. Mais precisamente no sul do país – na capital gaúcha, Porto Alegre. Alguém que, ao caminhar pelas ruas da cidade, sentia-se constantemente como um invasor. Ou melhor, muita gente fazia questão de que ele se percebesse sempre assim. Como a percorrer um lugar ao qual ele jamais pertenceria. Mas Henrique insistia. Permanecia. Teimava em lá existir. Até que um dia, quem sabe, a persistência lhe proporcionasse finalmente raízes; ou um dia em que sua teimosia fosse de vez neutralizada.

Assim como Raskólnikov, Henrique só existe no mundo da ficção. É um dos protagonistas de *O avesso da pele*, escrito pelo carioca (radicado no Rio Grande do Sul) Jeferson Tenório. Lançado em 2020, o livro surgiu num contexto em que o Brasil vinha há alguns anos em uma crescente onda conservadora, refletida na composição do cenário político. Ambiente que mesclava autoritarismo e reiterados ataques (virtuais e reais, individuais e institucionais) a quaisquer discursos e práticas relacionadas a direitos de grupos minoritários e a questionamentos sobre

privilégios e processos de exclusão – intimamente vinculados à chamada heteronormatividade branca e masculina.

O avesso da pele encara esse debate, atualizando um histórico problema brasileiro: as desigualdades raciais, em suas mais diversas configurações e manifestações. Jeferson Tenório representa esteticamente (com os instrumentos próprios de um ficcionista que domina seu ofício) o racismo e sua coleção de desrespeitos: por quem compõe a maioria da população deste país, pela consideração de uma cidadania ampla, pela garantia de oportunidades de desenvolvimento, por tratamentos igualitários, pela dignidade de existência, pela mobilidade e ocupação dos espaços públicos sem interrupção arbitrária, pelo olhar para o outro como semelhante.

O ponto de partida da narrativa é a constatação de uma ausência. Da falta que um pai, o já citado Henrique, passa a representar na vida de seu filho, Pedro. Sim, a informação de que Henrique está morto é colocada logo nas primeiras linhas, não se tratando aqui, portanto, de estragar alguma surpresa para o futuro leitor do romance. Isso porque toda a história é narrada por aquele filho, que procura reconstituir (mas sobretudo inventar, como se verá mais à frente) a vida desse pai. Buscando entender suas escolhas, atribuir significados à sua trajetória, identificar os obstáculos que teve de superar, mas também rastrear suas fraquezas.

Não se trata da construção de um pai idealizado. Menos ainda da junção de elementos que confirmem uma espécie de heroísmo ou de excepcionalidade desse pai diante da vida. Talvez seja justamente o contrário. É por não ter sido alguém de destaque, de vida incomum ou memorável, fácil de identificar e decifrar, que a busca de Pedro se torna, do ponto de vista pessoal, ainda mais necessária. E no que a existência de Henrique teve de mais banal e corriqueira, no molde em que, ao longo da vida, ele se viu às vezes prisioneiro, é que Pedro terá as respostas sobre quem foi o pai. E o padrão dentro do qual a existência de Henrique se processou foi a estrutura racista de que sempre foi alvo e objeto; que perscrutou seus movimentos, tentou determinar seus passos, suspeitou de suas ações, classificou seus comportamentos e o aprisionou a estereótipos.

Racismo eventual? Não, estrutural

Pensar o conceito de racismo estrutural é entender que as classificações a partir de raças não estão à margem do corpo social (mero dado aleatório ou uma manifestação de vontade individual), e sim na própria forma como a sociedade se organiza, como estão montados seus mecanismos decisórios, seus principais agentes econômicos, suas instâncias de poder político e de legitimação cultural.

O processo de escravização, ao longo de mais de três séculos, foi acompanhado por uma ideologia de inferiorização e subalternização da população negra, cerceada de direitos de cidadania, vigiada em seus trânsitos, perseguida em suas manifestações culturais, negligenciada na sua inserção em condições de igualdade ao mercado de trabalho livre após o fim da escravidão. As condições estruturais para que os negros não fossem de fato integrados à realidade da nação estavam dadas. E suas consequências ainda são observáveis: entre outras, a falta de acesso a uma educação de qualidade, a uma moradia digna, a postos de trabalho que exijam maior qualificação e tempo de estudos.

De acordo com o professor e filósofo Silvio Almeida (2019), “o racismo é sempre estrutural”, pois vem dele a lógica e os mecanismos que garantem a reprodução das desigualdades e da violência (em suas várias manifestações) que atingem a população negra. Quando se depara com exemplos práticos de expressão do racismo, somente um olhar ingênuo, apressado, desatento ou mal-intencionado interpretará o mesmo como um fato isolado ou produto de uma história individual (a de quem está sendo racista). O fato é que essas ocasiões cotidianas se reportam a algo historicamente enraizado, “que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade” (ALMEIDA, 2019, p.21). Desse modo, o racismo é sobretudo algo sistêmico:

Não se trata, portanto, de apenas um ato discriminatório ou mesmo de um conjunto de atos, mas de um *processo* em que as condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política,

da economia e das relações cotidianas. (ALMEIDA, 2019, p.34, grifo do autor).

O racismo não é um elemento equivocado a perturbar o funcionamento normal da sociedade. Não se trata de “uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (ALMEIDA, 2019, p.50). Mas é a sociedade que, na adoção dos seus critérios de normalidade, elege o discurso e a prática racistas como um de seus constituintes – ainda que disfarçados e não explícitos enquanto valores que, de fato, têm ressonância e têm sido reproduzidos ao longo das gerações. O racismo, componente das estruturas sobre as quais se assentam a sociedade brasileira, tem voz ativa na constituição das “relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares” (ALMEIDA, 2019, p.50).

O aspecto estrutural do racismo passa, na maior parte do tempo, despercebido ou não sendo alvo de maiores discussões justamente pelo processo de “naturalização” do seu funcionamento. E isso só é possível porque a forma como a sociedade é concebida tem uma lógica, que é vendida sob a embalagem do “normal”, do “é assim que as coisas funcionam e sempre funcionaram”. Perde-se a dimensão histórica da construção das relações sociais, que aparecem sob a aura da atemporalidade.

Desse modo, ainda que seja inegável a existência da desigualdade racial, o racismo produz um “sistema de ideias” que traz uma “explicação racional” àquela (ALMEIDA, 2019, p.63). E, como consequência disso, muitas pessoas não sentem maiores incômodos perante manifestações de discriminação racial, já que de algum modo são vistas com naturalidade – de fato, frequentemente não são sequer interpretadas como passíveis de enquadramento àquele conceito.

Em *O avesso da pele*, acompanhamos Henrique passando por uma mesma situação ao longo de vários momentos de sua vida: ser parado, revistado e alvo de olhares de suspeição enquanto estava em algum espaço público. Algo que se repetiu tanto na juventude quanto na idade adulta. E o que havia de comum nessas duas etapas de sua existência? O que nunca mudou (e não poderia mesmo mudar)? A cor da pele de Henrique.

Aos quatorze anos, ele estava parado na rua quando um ônibus encostou e dele saíram alguns garotos que apontavam enfaticamente em sua direção. Diziam simplesmente “foi ele, foi ele”. Sem entender o que se passava, mas assustado com toda a situação gerada, Henrique instintivamente correu. O que só deu mais ímpeto a seus perseguidores, que interpretaram tal gesto como confirmação de suas certezas. Henrique conseguiu entrar numa igreja, mas logo encontrado, começou a sofrer “socos e chutes na cabeça, na barriga e no rosto”, sentindo em seguida o “gosto enjoativo do sangue”. Sua reação se limitou agora a manter uma posição fetal enquanto debilmente articulava a frase “eu não fiz nada”. Foi salvo por um pastor quando, já com uma arma apontada para ele, um dos perseguidores ameaçava: “*tu vai morrê agora, neguim*” (TENÓRIO, 2020, p.18, grifo do autor).

Algemado, foi levado para a delegacia, onde, após as arguições de praxe, foi dada a explicação: Henrique “*havia sido confundido com um bandido*” (TENÓRIO, 2020, p.19). Uma sentença que, na verdade, diz mais do que aparenta numa primeira audição. Ela parece significar sobretudo que Henrique havia, *naturalmente*, sido confundido com um bandido. Que Henrique, *como era de se esperar e ele não deveria estranhar*, havia sido confundido com um bandido. Henrique, um jovem *negro*, parado num ponto de ônibus, facilmente responde às características físicas esperadas de alguém classificado como *bandido*.

Ainda que ele demorasse a compreender os motivos que levavam a esses acontecimentos, acabou por ficar consciente de que “*ser confundido com bandido vai fazer parte da sua trajetória*” (TENÓRIO, 2020, p.19). O que foi reiterado diversas vezes. Já aos cinquenta anos, Henrique foi interpelado pela polícia quando estava em frente ao edifício onde morava. Ele não pensava que àquela altura da vida ainda teria de passar pelo mesmo constrangimento de sempre. Mas passou. Dois policiais, ao se aproximarem, perguntaram o que ele fazia ali parado. Henrique só se sentia “*cansado de ter que dar explicações para a polícia*” (TENÓRIO, 2020, p.142). Após dizer simplesmente a verdade (“*estava esperando uma carona*”) e ter de revelar onde trabalhava (“*Numa escola. Sou professor*”), para seus interlocutores ainda não era o suficiente. Era necessário cumprir

tudo o protocolo de averiguação do sujeito suspeito – perguntaram onde Henrique morava e se era um usuário de drogas.

O que tornou Henrique, em várias passagens de sua vida, alguém em atitude suspeita? E suspeita exatamente do quê? Indagações que não podem ser respondidas observando apenas as atitudes nas quais ele foi “flagrado” – parado em algum ponto da cidade. Afinal, se esse fosse o critério, não haveria forças policiais suficientes que dessem conta de averiguar os potenciais suspeitos (na prática, toda e qualquer pessoa que pusesse o pé na rua). Henrique não apenas foi visto como suspeito. Sobretudo, foi construído historicamente como tal. Para os policiais responsáveis pela abordagem (um extrato de um olhar muito mais amplo e disseminado), Henrique era somente a versão mais atual e presentificada de um padrão há muito existente. Padrão que tem a cor da pele como indício, símbolo e estigma. Padrão que foi sendo moldado e consolidado na sociedade brasileira como representante de negatividade, como um defeito não apenas de cor, mas de caráter.

De fato, não há nada espontaneamente visível na cor da pele, no formato do nariz, na espessura dos lábios ou dos cabelos, ou mais fácil de ser discriminado nesses traços do que em outros, como o tamanho dos pés, a altura, a cor dos olhos ou a largura dos ombros. Tais traços só têm significado no interior de uma ideologia preexistente (para ser preciso: de uma ideologia que cria os fatos, ao relacioná-los uns aos outros), e apenas por causa disso funcionam como critérios e marcas classificatórios. Em suma, alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais. (GUIMARÃES, 1999, p. 47).

Ideologias raciais que atuam a partir do estabelecimento de contrastes. A um polo considerado positivo contrapõe-se outro que em tudo é marcado pela inversão: de capacidades, de valores, de potencialidades, ou até mesmo de humanidade. À branquitude, signos de superioridade e a imposição de “uma máxima difundida que vê no branco não só uma cor, mas também uma qualidade social” (SCHWARCZ, 2012, p.49). No

Brasil, mesmo que os dados oficiais informem que mais da metade da população se declare negra ou parda, “ser branco é ser a norma”, e estar de algum modo associado à negritude é como ser “constituído de um ou de vários elementos desviantes daquilo que é normal” (DEVULSKY, 2021, 38).

Visão esta que frequentemente não é defendida abertamente, ou mesmo racionalizada conscientemente, e que por isso é ainda de mais difícil contestação e enfrentamento. Pois, quando

(...) o conflito passa para o terreno do subentendido, fica cada vez mais complicado desvendar o problema. Ao contrário, ele se esconde nas brechas do cotidiano, cuja decodificação é, no mínimo, passível de dúvidas. (SCHWARCZ, 2012, p.49).

E aí tem-se terreno fértil para que ainda sejam propagados discursos de que no Brasil inexistia racismo, de que nossa formação miscigenada impediu que processos de desigualdades baseados no critério racial prosperassem como em outros países, de que os preconceitos existentes não dizem respeito ao que somos enquanto nação, mas que se constituem somente de manifestações isoladas, a serem respondidas por um esclarecimento mais incisivo daqueles que tiveram a ignorância/falta de educação de os cometerem. Como anotou com precisão Abdias do Nascimento (1978, p.93), a tão decantada democracia racial é

[...] a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro [...] eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.

Racismo que, ao contrário do que por vezes se avalia, não deixa de existir quando pessoas negras adentram naqueles, digamos, círculos de privilégio – tradicionalmente identificados como espaços naturais a pessoas brancas. O caráter estrutural do racismo não permite que ele seja completamente neutralizado quando uma pessoa negra deixa de se restringir aos lugares historicamente a ela destinados: de subalterniza-

ção, de precariedade no residir, de nenhuma ou deficitária educação, de empregos que exigem menor qualificação.

O critério “socioeconômico parece ter alguma influência na maneira pela qual a percepção racial é vivida”, porém, não existe uma imunização da pessoa negra devido à ascensão nas hierarquias da sociedade, pois o racismo “parece ser prevalente a outras formas de relação social” (DEVULSKY, 2021, p.26). O que impediu o professor Henrique de ser abordado em frente ao prédio onde morava? Em que medida os seus anos de estudo, sua aprovação num concurso público ou a ocupação de certo lugar de respeitabilidade resultaram em alguma blindagem ao racismo? Ele pode ter se tornado várias coisas. Mas não deixou de ser um homem negro.

Racismos cotidianos e reprodução de estereótipos

“Não gosto de negros”. Sem rodeios, Henrique foi recebido com essa frase por um dos sócios do escritório de advocacia onde, aos dezenove anos, buscava uma vaga de office boy. Sem saber “muita coisa sobre autoestima, nem sobre se valorizar”, Henrique apenas levantou os olhos, enquanto seu interlocutor repetia a declaração, para que não restassem dúvidas do que ele havia dito. O jovem continuou imóvel. O tal sócio procurou então se justificar. Afirmou que certa vez, num sítio de sua propriedade, empregara um casal de negros, que o teriam traído e levado tudo que havia na casa: “Desde então, não confio mais em negros.” (TENÓRIO, 2020, p.20).

Fora a primeira vez que Henrique sofrera racismo de modo tão descarado, sem quaisquer subterfúgios que procurassem esconder a preponderância que a cor de sua pele tinha no tratamento que lhe era dispensado. Tomado pela mais absoluta inércia, sem achar que tinha condições de oferecer uma reação, pilhado em sua subjetividade, ele era “apenas um corpo negro” (TENÓRIO, 2020, p.21).

Colocado na posição de objeto, era definido a partir de um ponto exterior – as conclusões de um indivíduo branco, autoproclamado “um

empresário que fazia sua parte”, que nunca o vira antes, não sabia nada de sua história, mas achava-se apto para determinar o que ele era ou o que poderia vir a ser: alguém naturalmente inclinado ao crime, a quem era preciso “dar uma chance” e “salvar das drogas e da violência” (TENÓRIO, 2020, p.21). Admitido no emprego, no futuro Henrique ouviria do patrão que ele havia conquistado sua confiança, “mesmo você sendo negro”. Afinal, no fim das contas ele se mostrara “um negro bom” (TENÓRIO, 2020, p.150-151).

Esse é apenas um, dos vários exemplos cotidianos de racismo que são construídos narrativamente ao longo de *O avesso da pele*. Se há algo que, entre outras coisas, percorre todo o romance, que o caracteriza do início ao fim, é sua habilidade em revelar, por meio de personagens e situações fictícias, exemplos corriqueiros de atitudes racistas que marcam a existência da população negra no Brasil.

Se por um lado o racismo é parte integrante do funcionamento da sociedade, em termos de organização política, jurídica, econômica e cultural, participando diretamente das estruturas que regulam os acessos às instâncias de poder e às oportunidades de desenvolvimento; suas manifestações mais perceptíveis são aquelas que se dão rotineiramente nos obstáculos com os quais os negros se deparam, refletidos nos discursos dos quais são alvos e nos estereótipos dentro dos quais se veem aprisionados.

A artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba, no seu livro *Memórias da plantação* (2019), propõe uma discussão a partir da coleta de uma série de episódios de racismo cotidiano. A autora adotou como recorte a trajetória de algumas mulheres negras na Alemanha, onde realizou um doutorado em Filosofia. Porém, muitas de suas considerações podem ser utilizadas para pensar outras versões desses mesmos episódios, ou situações com as quais guardam semelhança em outros contextos, a exemplo do Brasil.

Para Kilomba (2019, p.29), o racismo cotidiano se constitui de uma “realidade traumática” que acaba por promover um tipo de “reencenação de um passado colonial”. Assim como durante os processos de escravi-

zação de africanos e seus descendentes (“no cenário de uma *plantação*”) aos negros era destinado o papel de um outro/a “subordinado e exótico”, uma nova roupagem dessa alteridade negativa se dá nas relações contemporâneas em que o critério racial é imperativo de um discurso que enfatiza as desigualdades entre brancos e negros – hierarquizando os mesmos em posições de superioridade/inferioridade.

No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o objeto “*ruim*”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa. (KILOMBA, 2019, p.37, grifo da autora).

O sujeito negro, classificado como o outro a quem não é dado o direito de pertencimento, visto como alguém que habita a exterioridade do que se pode identificar como normal, seria percebido, segundo aquela autora, a partir de algumas das seguintes formas (entre outras): *Infantilização*: o sujeito negro, dependente, incapaz de uma sobrevivência que exclua sua tutela a um senhor; *Incivilização*: o sujeito negro como ameaça constante de violência e desordem; *Animalização*: o sujeito negro como uma forma diferenciada de humanidade; *Erotização*: o sujeito negro como marcado por um desenfreado apetite sexual.

Em todas essas caracterizações, as pessoas negras são destinadas a ocupar um espaço de exterioridade. São sempre “o outro”, sobre quem é lícito e desejável manter uma vigilância em suas andanças pelos espaços públicos, escrutinar com olhar atento a esperada quebra da ordem e da normalidade. A autora então conclui que, sempre que é colocada como a “outra”, experencia o racismo, pois “eu não sou ‘outra’. Eu sou eu mesma.” (KILOMBA, 2019, p.80). Trata-se de um processo marcado pela regularidade, abrangência e naturalização. Ou seja, sua marca é a cotidianidade.

O termo “cotidiano” refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento discreto”, mas sim uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém. (KILOMBA, 2019, p.80).

Padrões contínuos de abuso que são alimentados pela recorrência a estereótipos – cuja denúncia está presente ao longo de todo o romance de Jeferson Tenório. Além de Henrique, essa foi uma realidade com a qual Martha, sua ex-esposa e mãe do narrador, também teve de lidar. Aos treze anos ouviu de um homem bem mais velho que ela era “*uma mulatinha muito gostosa*” (TENÓRIO, 2020, p.54, grifo do autor).

Antes de conhecer Henrique, Martha fora casada com Vitinho (um homem branco) e alvo do seguinte pensamento dos sogros: “embora fosse pretinha, era bonita e poderia até dar netos bonitos” (TENÓRIO, 2020, p.65). Tímida empolgação que foi arrefecendo com o tempo. A exemplo da vez em que a sogra reclamou de alguns barulhos noturnos, dizendo que a sua casa era “uma casa de respeito e não um puteiro” e que, se Martha costumava gritar por aí quando estava perdida, ela agora tinha de respeitar um lar marcado pelos princípios cristãos e pela boa moral. Na dúvida sobre a clareza do recado, arrematou: “*Já tinha ouvido que as pretas eram assim, mas assim já é demais.*” (TENÓRIO, 2020, p.79, grifo do autor).

O estereótipo de que os negros são marcados por um comportamento sexual anormal, fora dos padrões, que os aproximaria ou de uma certa bestialidade ou de uma propensão a nunca estarem satisfeitos em suas relações (daí também a construção de fetiches sexuais), foi utilizado pelo primeiro marido de Martha certa vez, quando ele perguntou “onde ela havia aprendido aquilo”:

Aprendido o quê, ela quis saber. Aprendido a trepar como uma puta, ele disse. Porque nunca vi uma moça virgem gemer daquele jeito na cama, mexer daquele jeito, onde você aprendeu isso, sua piranha, ele perguntava com os olhos estalados. Meu

pai bem que me avisou que as pretas não prestam. (TENÓRIO, p. 100, grifo do autor).

Somou-se a isso outra imagem típica associada aos negros, principalmente às mulheres: a de serviçais naturais. Logo no início do casamento, indo morar nos fundos de um armazém pertencente aos sogros, Martha recebeu da sogra o recado de que esta esperava que a nora tomasse à frente das tarefas domésticas. Segundo a sua lógica, ela agora era membro da família e deveria “*ajudar a manter a casa dos seus sogros limpa também*”. Afinal, “*Uma moreninha forte igual a você pode ajudar bastante.*” (TENÓRIO, 2020, p.79, grifo do autor).

A sogra tinha a certeza de que, fazendo a sua parte, as duas iriam se dar muito bem. “Parte” que, para Martha, com o tempo, iniciava às 6:30 e terminava às 23:00, incluindo, entre outras tarefas: preparar o café da manhã; alimentar as galinhas e um casal de gansos; varrer a casa dos sogros, o pátio e só depois a própria casa; ir à feira com a sogra e sempre carregar as sacolas; fazer o almoço; lavar e secar a louça; encerar o chão e limpar o banheiro da sogra, preparar o café da tarde; pôr a mesa do jantar; lavar a louça.

Se no exemplo do casamento entre Vitinho e Martha a “estranheza do casal” foi sublimada pela colocação da última no lugar que os sogros consideravam o habitual (o da empregada doméstica), o romance de Jeferson Tenório traz outras situações em que a relação de um casal multirracial, apesar de algumas tentativas de acomodação, tem de se deparar o tempo inteiro com olhares de desconfiança, incômodo e até mesmo incredulidade. É assim com dois namoros de juventude de Henrique com mulheres brancas.

Em um deles, com uma moça de classe média, loira, vinda do interior do Rio Grande do Sul, as pessoas ao redor não conseguiam entender como aquele relacionamento pôde acontecer. Alvos de comentários racistas velados, nunca feitos diretamente a eles, “passaram a ser o assunto dos corredores” da faculdade onde estudavam (TENÓRIO, 2020, p.28).

Mas foi a partir de outro namoro, com a ruiva Juliana, que Henrique de fato havia começado a “desconfiar da sua situação como homem negro no sul do país”. Ao caminharem por algumas ruas da capital gaúcha, eram alvos não apenas dos olhares, mas também de piadas racistas. Como na ocasião em que ouviram alguns vendedores ambulantes afirmarem que Henrique só poderia ter muito dinheiro, afinal “*uma branquinha daquelas com um neguinho desses, haha, não, não podia ser*” (TENÓRIO, 2020, p.28, grifo do autor).

Formavam um casal que no início, até de modo ingênuo, dizia que “raças não existiam e que a humanidade era a única coisa que havia” (TENÓRIO, 2020, p.29), ainda perplexos em perceber situações em que a sociedade ao redor não parecia partilhar da mesma opinião. Porém, logo se deram conta de que a diferença na cor de suas peles não era vista como uma informação aleatória, ocupando, sem que percebessem, um espaço cada vez maior em suas vidas: “Não havia mais volta. O amor estava condicionado e mediado pela raça” (TENÓRIO, 2020, p.31). Exemplos dessa realidade iam agora se acumulando, ou pelo menos eram percebidos com mais atenção:

Quando você entrava sozinho numa loja e recebia um tratamento frio e desconfiado por ser negro, se dava conta de que, quando Juliana entrava e te beijava, os vendedores te tratavam melhor. *Uma mulher branca com um negro, ele deve ser um bom homem.* E por algum tempo você passou a gostar disso também. A presença de Juliana te dava uma espécie de salvo-conduto em certos ambientes. Porque, quando você estava com ela, você não era qualquer negro diante dos outros. Você era especial. (TENÓRIO, 2020, p.30, grifo do autor).

Junto à família da namorada, Henrique foi recebido dentro de um ambiente repleto dos mais arraigados estereótipos racistas. Ele foi logo sendo chamado de “negão” por um dos tios presentes. No início, não se incomodou – afinal, pensava, não deixava de ser um emblema de intimidade, indício de que ele “estava sendo aceito pela família branca da sua namorada” (TENÓRIO, 2020, p. 29).

Entretanto, rapidamente ser o “negão da família” não era mais suficiente. Henrique foi transformado em “para-raios de todas as imagens estereotipadas sobre os negros” (TENÓRIO, 2020, p. 31). Ele passou a ser: aquele mais capaz de resistir à dor; aquele cuja pele envelhecia com mais lentidão; aquele que naturalmente nascia sambando e gostando de pagode; aquele que deveria ser péssimo em natação, mas se destacaria em qualquer partida de futebol ou em modalidades ligadas ao atletismo.

A intimidade com o negão da família aumentou. As piadas sobre negros agora eram contadas sem nenhum pudor. Eles se tornaram cúmplice. No início você ria, porque queria continuar agradando e mostrar que era superior a tudo aquilo, mas, aos poucos, você ia sentindo que não queria mais ouvir certas coisas. E, às vezes, quando se sentia mal com algum comentário, você se afastava. Procurava um canto qualquer onde pudesse se isolar. Um dia, o tio Sinval, percebendo o teu incômodo (...) perguntou se você ficara ofendido com alguma coisa, se sim, que não ficasse, porque aquilo era só uma piada. Só uma brincadeira. *Em breve tu vai se casar com a minha sobrinha, vai ser da família. Tu não tem piadas sobre brancos? A melhor defesa é o ataque, filho. Tu deve saber alguma sobre brancos, não sabe? Diz aí.* (TENÓRIO, 2020, p. 31, grifo do autor).

Típico caso em que a expectativa de naturalização de discursos e práticas racistas também passa pela aceitação de que o humor baseado na inferiorização do outro, na sua humilhação, na verdade não passaria de mais um traço da ausência de racismo entre nós. Que o problema só existe quando a pessoa “não entende a piada”.

O professor de direito Adilson Moreira (2019) argumenta que o conceito de “racismo recreativo” opera com os mesmos objetivos de tantas outras manifestações de desprezo baseadas em critério racial: a legitimação de hierarquias que concentrem nas pessoas brancas as oportunidades de desenvolvimento e a ocupação de lugares de destaque na sociedade. O que aparece travestido como brincadeira inócua (o famoso “sem intenção de ofender”), na verdade traz embutidos valores culturais responsáveis pela disseminação de sentidos negativos aos diversos as-

pectos que de algum modo mantém relação com a história e cultura da população negra.

O que se tem é sobretudo a expressão de “um consenso social” entre aqueles que compõem um grupo majoritário (no acesso a instâncias de poder e privilégios) sobre o valor da existência daqueles que integram as minorias raciais (não no sentido numérico, mas da exclusão de oportunidades). Desse modo, as “piadas racistas só adquirem sentido dentro de uma situação marcada pela opressão e pela discriminação racial” (MOREIRA, 2019, p.81).

O racismo recreativo prospera num ambiente em que a avaliação negativa sobre os valores morais e sociais das minorias é um fato incontornável, revelando

[...] uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. A posse exclusiva desse bem público garante a elas acesso privilegiado a oportunidades materiais porque o humor racista tem como consequência a perpetuação da ideia de que elas são as únicas pessoas capazes de atuar como agentes sociais competentes [...] Embora ele almeje salientar a suposta degradação moral de minorias raciais por meio do humor, ele expressa também a intenção de impedir a mobilização política em torno da raça. (MOREIRA, 2019, p. 148-149).

Rompendo a barreira da pele: por uma complexidade das histórias negras

Para relembrar o que foi dito no início: *O avesso da pele* é um romance inteiramente narrado por Pedro, filho de Henrique. Para tanto, Jeferson Tenório adota um misto de vozes narrativas. Quando Pedro conta a história de outras personagens que não o pai, ele utiliza a terceira pessoa. Ao falar de algum acontecimento que o tem como centro, Pedro emprega a primeira pessoa. Já quando trata de Henrique, prevalece a segunda pessoa, como se estivesse se dirigindo diretamente a ele, estabelecendo

uma conversa enquanto procura entender os pontos mais marcantes da personalidade do pai. Todas as vozes são marcadas pela onisciência.

Porém, essa onisciência é explicitamente apresentada, pelo próprio narrador, como sendo muito mais um recurso baseado na imaginação do que na recuperação dos fatos como teriam acontecido. Esse “conhecimento total” que Pedro demonstra, principalmente no que se refere à história do pai, é um artifício para o preenchimento de uma enorme lacuna – a trajetória que Henrique, em seu retraimento, pouco ou nada revelou. E se pensarmos bem, todo narrador onisciente, especialmente quando se debruça sobre a vida de outrem (e ainda mais sobre os pensamentos, sobre os diálogos internos), está sempre suscetível à desconfiança. Afinal, como ele (o narrador) poderia saber tudo da vida daquele personagem? Não deixa de ser um nó de grande parte das narrativas ficcionais, e cuja suspeição fica meio que deixada de lado no contrato feito entre narrador e leitor. Algo do tipo: “ao ler, finja que eu sou capaz de conhecer tudo a respeito das personagens”.

Jeferson Tenório contorna essa fase de desconfiança. Engenhoso, admite logo que o narrador (sua própria invenção) está a imaginar deliberadamente – a partir de exíguos relatos que ouviu ao longo da vida – a história do pai. Da infância aos últimos dias. Para entender Henrique, Pedro não recupera exatamente sua história. Ele a inventa.

Acho que vocês nunca se preocuparam em organizar uma narrativa para mim. Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história [...] estou reconstituindo esta história para mim [...] Para isso, não me limito ao que vocês me contaram, nem ao que estes objetos me dizem sobre você. Não acho que devemos lidar apenas com a lógica dos fatos. Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé. Eu sei que esta história pode estar apenas na minha cabeça, mas é ela que me salva. (TENÓRIO, 2020, p.183).

É a partir dos fragmentos de informação deixados principalmente pelos pais, que Pedro constrói uma narrativa abrangente sobre ambos –

ainda que o seu foco esteja mais sobre Henrique, cuja morte, afinal, foi o detonador de todo o seu processo de reconstituição/imaginação. Veja-se o exemplo de um fato marcante da personalidade de Henrique: seu retraimento. Buscando entender as circunstâncias que moldaram esse lado da personalidade do pai, Pedro levanta hipóteses que levam em consideração as experiências que aquele tivera com o racismo desde a infância. Imagina então que “toda aquela vontade de ficar calado [...] pudesse ter a ver com a cor da sua pele” (TENÓRIO, 2020, p.88). Henrique pode não ter revelado ao filho com detalhes todos os acontecimentos e menos ainda como eles o atingiram, mas é por também ser um homem negro numa sociedade racista que Pedro sente ter propriedade para se colocar no lugar, por exemplo, da criança que seu pai foi um dia.

Trata-se de um dos legados perversos do racismo: sua constante atualização e empregos cotidianos, manifestações da sua presença na organização estrutural da sociedade. O que Henrique sentiu foi semelhante ao que se passou com outros meninos negros antes dele, e que continua a ser sentido por muitos meninos que vieram depois. A invenção de Pedro não deixa de ser ancorada na realidade (se não a factual do pai, a da população negra).

Que o seu receio de falar, seu receio de se expor, pudesse ter a ver com as orientações que você recebeu desde a infância: *não chame a atenção dos brancos. Não fale alto em certos lugares, as pessoas se assustam quando um rapaz negro fala alto. Não ande por muito tempo atrás de uma pessoa branca, na rua. Não faça nenhum tipo de movimento brusco quando um policial te abordar. Nunca saia sem documentos. Não ande com quem não presta. Não seja um vagabundo, tenha sempre um emprego.* Tudo isso passara anos reverberando em você. Como uma espécie de mantra. (TENÓRIO, 2020, p.88, grifo do autor).

O preenchimento da lacuna operado por Pedro, com a criação de uma história para o pai, parece atender desse modo, também, ao preenchimento de um lugar a ser ocupado por uma referência. Alguém em

quem se espelhar, a servir como guia. Uma pessoa cuja trajetória de vida a alçasse quase que naturalmente à posição de orientador. Pedro talvez esperasse que o pai fosse para ele aquilo que este último encontrara num professor de sua juventude – o intelectual e militante gaúcho Oliveira Silveira, personagem real homenageado aqui por Jeferson Tenório. Por intermédio dele, Henrique fora apresentado a nomes como Malcom X e Martin Luther King; e ouvira pela primeira vez a palavra “negritude”, ocasião em que seu “entendimento sobre a vida tomou outra dimensão” e ele constatou que “ser negro era mais grave do que imaginava” (TENÓRIO, 2020, p.33).

De certa forma, Henrique teve momentos parecidos com o filho. Como na ocasião em que disse a ele que “o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava” (TENÓRIO, 2020, p.61). Pedro recordava ainda o

[...] dia em que você me perguntou que cor eu tinha e foi a primeira vez que eu olhei para os meus braços e vi que tínhamos quase a mesma cor, eu era pequeno, mas eu disse que não sabia que cor era aquela. E você me disse que eu era negro. Mas eu não fazia ideia do que aquilo significava, então você me deu uma aula sobre racismo. Mesmo que para mim fosse difícil compreender. Mesmo que aquela história sobre a cor fosse muito abstrata para mim. (TENÓRIO, 2020, p.125).

Mesmo que não tivesse se dado conta, sufocado numa rotina de trabalho que tantas vezes parecia marcada pela inutilidade, enquanto docente, Henrique, pelo menos em alguns momentos, foi também uma referência para seus alunos. Único professor negro na escola, olhava às vezes para os estudantes que dividiam com ele a mesma cor de pele com certo lamento, por saber “bem para onde eles estavam se encaminhando” (TENÓRIO, 2020, p.164). Porém, ao apresentar o romance *Crime e Castigo* para aqueles jovens vistos tão facilmente como “perdedores”, surpreendeu-se ao notar como ficaram hipnotizados pela narrativa de Dostoiévski, acompanhando com vivo interesse a leitura de cada vez mais páginas nos dias seguintes.

Certa vez o português José Saramago, ganhador do Nobel de Literatura em 1998, criticou aqueles escritores que, em nome do compromisso com sua escrita, negligenciavam as suas “obrigações, relativas e absolutas, de cidadãos” (SARAMAGO, 1996, p.80). O contrário também é uma possibilidade: em defesa de uma ideia, de uma luta, o ficcionista deixa em segundo plano suas ambições estéticas ou a construção de um trabalho que tenha seu próprio valor enquanto narrativa. Definitivamente esse é um erro que Jeferson Tenório não comete.

As abordagens que o romancista faz das manifestações cotidianas de desigualdade racial o enquadrariam entre aqueles autores que escrevem “contra o silêncio e a marginalidade criados pelo racismo” (KILOMBA, 2019, p.69). Contudo, em momento algum ele abdica de contar uma história. Seu texto reforça as denúncias ao racismo, mas não se limita a elas.

O autor justamente não quer repetir com suas personagens os olhares restritivos com os quais elas tiveram de conviver a vida toda – os estereótipos que tentam “definir” os negros. As personagens de *O avesso da pele*, se por um lado são atravessadas pelo racismo em suas diversas modalidades, por outro demonstram que as completudes de suas existências o ultrapassam. Tenório as dota com o elemento que se espera de quaisquer personagens bem construídas: complexidade. Ele as humaniza. Porque é disso que se trata. De humanidade. Suas personagens não são uma cor. Suas trajetórias são preenchidas pelas dúvidas, reflexões, frustrações e conquistas que fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa. Elas se apaixonam, casam-se, têm problemas com os pais, engatam casos extraconjugais, se questionam sobre a possibilidade de ter filhos, fazem terapia de casal, estão cheias de insatisfações nas suas escolhas profissionais. Em suma, elas vivem e se recusam a reproduzir um roteiro pré-determinado. Roteiro esse elaborado a partir da cor de suas peles e dos estereótipos criados em torno dela.

O que o escritor realiza é destacar, em suas personagens, o que há antes da percepção da cor de sua pele. Tenório mostra justamente que, inseridas no contexto de um país racista (numa região onde isso é ainda mais sensível, o Sul do Brasil), suas personagens não podem ser definidas

previamente pelo caráter racial. Elas têm uma história anterior e estão no processo de construir sua própria caminhada. Para perceber isso, é necessário observá-las pelo outro lado – a partir do avesso de suas peles negras.

É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. (TENÓRIO, 2020, p.61, grifo do autor).

A complexidade na construção das personagens pode ser evidenciada também na presença feminina negra e seus distintos modo de encarar o racismo. Mulheres como a mãe de Henrique, que ao conhecer a namorada branca do filho antevia a possibilidade de “um neto mais clarinho, com o cabelo bom e traços mais finos” (TENÓRIO, 2020, p.32), imune a preconceitos – sem que ela questionasse o seu próprio. Há também Luara, irmã de Henrique, que observa que os homens, quando se aproximam das mulheres negras, geralmente dão preferência àquelas de pele mais clara, excluindo-a por sua pele retinta. Ou a já citada Martha, mãe do narrador Pedro e com forte presença no romance, que, tendo crescido numa família de pessoas que não eram negras, alternava momentos de maior reflexão sobre o racismo e seu caráter interseccional (“um homem negro é muito diferente de ser uma mulher negra”) com outros em que preferia não pensar sobre o assunto (“racismo se fortalecia justamente quando começávamos a falar sobre”) (TENÓRIO, 2020, p.75-76).

Uma das personagens femininas negras do romance é enfática ao avaliar: “Mas, veja, somos diferentes. Nem sempre as causas são iguais.” (TENÓRIO, 2020, p.182). Declaração que promove uma correspondência entre todo o universo ficcional criado por Jeferson Tenório em *O avesso*

da pele e as observações apontadas pela pesquisadora e professora de direito Alessandra Devulsky (2021, p.137):

Os indivíduos devem ser entendidos a partir de suas próprias personalidades, trajetórias, necessidades e aspirações. Tentativas de “essencializar a negritude”, de pautar como devem ser ou se portar as pessoas negras, não seria outra coisa que a construção de um olhar determinista a substancializar o racismo.

Considerações finais

É possível afirmar que o romance de Jeferson Tenório atua no combate a um tipo de aprisionamento: o de destinos. Critica uma espécie de roteirização – se não única, pelo menos tão comum que atinge o nível da banalidade (ou, pior, da normalidade). Um roteiro em que as pessoas negras são previamente definidas e classificadas em estereótipos. Padrões de interpretação baseados em construções ideológicas históricas, num racismo estrutural que há séculos pauta o acesso às oportunidades, às instâncias de poder e aos círculos de legitimação social.

Olhares deterministas que se sentem autorizados a dizer o que aquelas pessoas podem ou não ser. Que espaços elas devem ocupar. A que vigilância e constrangimentos elas precisam se submeter. Quais tipos de desfechos suas existências podem encerrar.

O avesso da pele parece clamar para que a chamada vida real tenha aquilo que ele mesmo não tem: um final aberto. Que as vidas negras não sejam marcadas pela previsibilidade de um destino selado pelo racismo. Que a cor da pele não continue sendo um fator que tolha a possibilidade de trajetórias variadas que não se limitem ao mesmo fim.

Mais simbólico do que o final do romance se reportar a um acontecimento que não surpreende é ele fazer referência a uma realidade que perde sua capacidade de provocar choque, incômodo, perplexidade. É a naturalização de uma espécie de percurso quase único, ou pouco permeável a uma grande mudança.

Após uma das aulas em que promoveu a leitura de trechos de *Crime e Castigo* para seus alunos, Henrique foi procurado por um deles. O garoto queria saber se Raskólnikov era uma pessoa real. O professor respondeu: “não, mas poderia ter sido”. Se algum leitor de *O avesso da pele* perguntar a seu autor se Henrique é uma pessoa real, imagina-se que Jeferson Tenório possa dar uma resposta idêntica.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e antirracismo no Brasil*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed.34, 1999.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SARAMAGO, José. Os escritores perante o racismo. In: *Raça e Diversidade*. Lília Moritz Schwarcz, Renato da Silva Queiroz (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2012.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LITERATURA INFANTIL DE TEMÁTICA AFRO-
BRASILEIRA: O LUGAR DO NARRADOR NO CONTO
BONSUCESSO DOS PRETOS (2005), DE JOEL RUFINO DOS
SANTOS, SOB UM VIÉS MÍTICO-RELIGIOSO

Rayron Lennon Costa Sousa)¹
(UFMA/UFPI/FAPEMA

Claudia Letícia Gonçalves Moraes²
(UFMA/UnB)

Introdução

As territorialidades maranhenses são marcadas pela presença de diversas etnias indígenas e pelo surgimento de comunidades quilombolas, fruto do processo escravagista do qual o Brasil foi resultado desde meados do século XVI até os dias de hoje. Nesse contexto, desde a chegada dos colonizadores à contemporaneidade, o Maranhão vem se destacando no contexto nacional por ser o terceiro estado com maior população autodeclarada preta ou parda, o que implica na necessidade de se problematizar e se discutir os referenciais históricos, simbólicos, culturais e artísticos dessas populações minoritárias de representação

1 Doutorando em Letras (UFPI) e Professor do Curso de Linguagens e Códigos (UFMA). Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade (GPLADE/UFMA) e LLER - Literatura, Leitura e Ensino (UESPI). Bolsista FAPEMA.

2 Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB (Bolsista FAPEMA) e Professora do Curso de Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa da UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade (GPLADE/CNPq/UFMA).

política. Deste modo, a presente pesquisa busca entender de que forma o conto *Bonsucesso dos Pretos* (2005), de Joel Rufino dos Santos, a partir de seu viés mítico-religioso, contribui com o imaginário infantil como explicação para o surgimento das comunidades quilombolas, bem como suas relações imateriais com os vieses mítico-religiosos que circunscrevem essas comunidades, refletindo, ainda, a importância e o lugar do narrador na estrutura narrativa do gênero.

Considerando as demarcações étnico-raciais e os pertencimentos que a população afrodescendente adquiriu através das inúmeras militâncias, grande parte dessas encabeçadas pelo Movimento Negro, faz-se necessário repensar os contextos e suas congruências, principalmente a partir do advento da Lei 10.636/2003 e 11.645/2008, especificamente por trazerem para o eixo das discussões literárias, históricas e artísticas em suas mais diversas temáticas e matizes como pontapé para se pensar e projetar uma sociedade pluriétnica e pluricultural, dialogando com a escola como um espaço propício para o trabalho com a educação para as relações étnico-raciais, além do fortalecimento e ampliação desses espaços, através de perspectivas interdisciplinares que tão importantes para os processos de ensino e aprendizagem das crianças.

A literatura infantil de temática afro-brasileira, tal como a reconhecemos contemporaneamente, é fruto de uma sucessão histórica de discussões e mudanças de paradigmas, desde a concepção de infância, que vem se alterando substancialmente nos últimos séculos, às tematizações incorporadas nas obras, que no tocante à tematização indígena e afro-brasileira só se deu de forma positivada nas últimas décadas do século XX em virtude das pautas identitárias e na descentralização da autoria, dos lugares de fala(s) e de escuta(s).

No que concerne ao gênero literário conto, é importante destacar que esse fez e faz parte do convívio social da população desde os tempos mais remotos aos contemporâneos, fruto da reflexão acerca de sua realidade, constitui-se como uma teia que costura as realidades, fundindo real e ficcional, imaginário, o que corrobora com o teor do literário que o constitui e o faz um gênero literário tão presente na contemporaneidade,

capaz de atravessar os tempos. Destarte, essas narrativas são registros das realidades ou do que se projeta, ficcionalmente, pois enquanto temas, retratam, numa perspectiva literária, o registro da história e culturas de suas comunidades, como é o caso do conto em análise.

A costura entre teoria e análise esteve nos diálogos entre Bosi (1996), Compagnon (2010), Benjamin (1994), Debus (2017), Cademartori (2010), Cagneti e Silva (2013), entre outros. Enquanto metodologia, estruturamo-nos através de uma pesquisa básica, precedida de revisão bibliográfica da área, caracterizada como análise crítica, tendo como corpus de análise o conto de temática afro-brasileira *Bonsucesso dos pretos*, de autoria de Joel Rufino dos Santos publicado em 2005 na coletânea *Gosto de África: histórias de lá e daqui*.

Intentou-se, portanto, perceber o lugar do narrador no conto em análise a partir da incursão mítico-religiosa no que diz respeito ao surgimento e explicação, via literatura, das comunidades quilombolas do Maranhão no âmbito da Literatura Infantil de Temática Afro-brasileira, o que permite uma visão ampliada de mundo e dos universos que circunscrevem as comunidades quilombolas de um país afrodescendente como o Brasil.

A Literatura Infantil de Temática Afro-brasileira e o Conto: breves apontamentos

A produção literária infantil de temática afro-brasileira é historicamente situada nas últimas décadas do século XX, embora tenhamos representações de personagens afrodescendentes nas décadas de 1920 e 1930 na literatura de Monteiro Lobato em posições subalternas, estereotipadas e estigmatizadas, como Tia Nastácia, Tio Barnabé e a personagem folclórica Saci-Pererê. A literatura infantil anterior às mudanças de perspectivas sobre os corpos negros, entendidos como corpos dissidentes, retratou-os como inferiores, destinados sempre aos não-lugares e silenciados, interditados em suas identidades, culturas e desumanizados em termos de representação, tal como percebemos na produção lobatiana,

segundo as discussões de Ferez Júnior, Nascimento e Eisenberg, em *Monteiro Lobato e o politicamente correto* (2013).

A história da literatura infantil no Brasil vivenciou três grandes momentos, segundo Nelly Novaes Coelho (1991; 2006): o primeiro que deu início ao gênero trazido pelos colonizadores, entre eles, cabe destacar as ações da própria família real, é demarcado como o processo de tradução e adaptação dos clássicos europeus, principalmente os franceses e alemães, por Figueiredo Pimentel e Carl Jansen, no qual tomamos posse de estórias colhidas da tradição oral de autoria de Charles Perrault, Jean de La Fontaine, Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen etc., tais como *Chapeuzinho Vermelho*, *Contos de Mamã Gansa*, *O patinho feio*, entre outras. Em segundo momento, a ruptura com esse movimento de tradução e adaptação e a necessidade de produções que se alinhassem com o viés nacionalista, cívico e moralista, processo esse empreendido por brasileiros como Olavo Bilac, Coelho Neto, Tales de Andrade e Viriato Correia que compartilhavam a necessidade de um projeto de nação.

Contemporâneo de Viriato Correia, Monteiro Lobato se projetou na literatura infantil seguindo a lógica temporal das primeiras décadas do século XX, considerado por muitos teóricos como um divisor de águas entre o que existia em produções no campo da tradução e adaptação dos clássicos europeus e o que seus antecessores brasileiros já haviam publicado como primeiras narrativas nacionais destinadas às crianças (ZILBERMAN, 2014; COELHO, 1991; 2006). Entretanto, estas histórias geralmente vinham ratificando a necessidade de uma identidade e de ideais cívicos, morais e pedagógicos, cujas narrativas, via de regra, reforçavam as convenções estereotipadas.

Após o falecimento de Lobato, a literatura infantil se gestava para uma outra incursão atrelada às pautas identitárias levantadas pelos Movimentos Sociais, que lutavam pela posituação de suas identidades, por lugares de fala, rompendo assim com o colonialismo tão demarcado no cânone literário, entre representações, temas, tramas e sentidos. Nesse contexto, nas décadas de 1970 e 1980 surgem as primeiras nar-

rativas infantis com protagonismos afrodescendentes, cujas identidades apresentavam-se em processo de positivação, tanto do ponto de vista da abordagem quanto do tema.

Fúlvia Rosemberg, em *Literatura infantil e ideologia* (1985), investiga e mapeia a produção literária entre as décadas de 1950 e 1970, sinalizando um preconceito escancarado e revoltado quando essa produção literária se encarrega de uma formação educativa. Eliane Debus, em *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura infantil de Júlio Emílio Braz* (2013, p. 01), ratifica as assertivas de Fúlvia:

A presença de personagens negras ou de elementos da cultura africana e afro-brasileira em narrativas de recepção infantil e juvenil, produzidas no Brasil, quase que inexistia anteriormente à década de 1970, e quando tal fato acontece tem as marcas da submissão, do serviçalismo, ou do apiedamento [...]

Debus discute a inexistência de um acervo na literatura infantil de temática afro-brasileira, apontando, ainda, que a produção da década de 1990 era incipiente mesmo com a força dos documentos legais de educação, tais como os Parâmetros Curriculares Nacionais, doravante PCNs, cenário que se altera, no âmbito da produção infantil, com a legislação do início do século XXI, pois é aprovada “A Lei 10.639/2003, como uma política de Ação Afirmativa, que reconhece a diversidade étnico-racial, valoriza a história e a cultura dos povos negros e se propõe a construir uma educação antirracista”. (DEBUS, 2017, p. 40).

A abertura do mercado editorial para a temática, protagonismos, enredos e sentidos de temática afro-brasileira tem ganhado cada vez mais destaque nas produções científicas em virtude do reconhecimento do atrevimento e das desobediências poéticas cunhadas por afrodescendentes, seguindo as perspectivas decoloniais de Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), obra na qual engendra a necessidade de se descolonizar a partir da língua(gem), dos discursos, da junção de biografia com teoria e vice-versa, numa proposição de redefinir e problematizar o conhecimento instituído como único, ocasião

em que menciona a falta de ocupação desse lugar de autorrepresentação, tal como percebemos na história da literatura infantil com a tradução e adaptação, e na produção literária encabeçada por Monteiro Lobato.

Para Kilomba, “[...] essa ausência simboliza a posição da subalterna como sujeito oprimido que não pode falar porque as estruturas da opressão não permitem que essas vozes sejam escutadas, tampouco proporciona um espaço para articulação das mesmas [...]” (KILOMBA, 2019, p. 33), ou seja, as ações descolonizadoras exigem do indivíduo uma tomada de consciência em vários níveis, neste escopo, do plano real ao ficcional. Assim, a literatura se torna reflexo das realidades suprimidas, e para que isso aconteça não basta somente ocupar o lugar de fala, é necessário, conforme a reflexão de José Jorge de Carvalho (2019, p. 89):

[...] Em primeiro lugar, uma compreensão de quem somos nós em termos de nossa história [...] quem somos nós em termos da nossa história comum e das nossas diferenças com as tradições acadêmicas dos demais países da América Latina e do Caribe, principalmente no que se refere à presença (ou ausência) dos horizontes de conhecimento dos povos indígenas e afro-ibero-americanos. [...] (CARVALHO, 2019, p. 89).

Carvalho (2019) problematiza as tomadas de consciência sobre a descolonização dos saberes e dos espaços de ocupação partindo da história, incluindo neste leque uma análise das diferenças, ou do que Boaventura Sousa Santos define como projeto global, um conjunto de significantes e de paradoxos, entre eles o nacional/local, dentro/fora, transnacionais/globais. O comodismo, estado letárgico no qual essas décadas permaneceram, informa-nos como o colonialismo do poder, do ser e do saber instituíram o que era tema, quem podia falar e como e/ou através de, o que gera, em consequência, uma lacuna, conforme demonstrado nas discussões de Debus (2013; 2017) e Rosenberg (1985).

No movimento de questionamentos das identidades e dos lugares de pertencimento e enunciação, o diálogo entre história e memória é uma das características centrais das narrativas de temática afro-brasileiras,

enraizadas nas experiências da colonização, nos amálgamas sociais oriundos das ausências do Estado para com essas populações, além dos apagamentos das produções desses grupos em razão do mercado editorial e pelo discurso homogêneo que, contemporaneamente, é problematizado e refutado. Entretanto, essas produções são enraizadas em poéticas que subvertem as noções e as formas literárias canônicas, pois, através de sua força, singularidades e diversidades, trazem para o plano poético a experiência de si e de seus antepassados.

É importante mencionar que não se pode separar a temática afro-brasileira, entre suas representações e ausências, da experiência de fruição literária quando a discussão é no âmbito da literatura infantil, pois seguindo a discussão de Michèle Petit, em *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público* (2013), discorre que a leitura literária atua na criação de um espaço próprio para a elaboração das subjetividades que pairam sobre os leitores no processo de fruição. Para ela, essa experiência:

[...] É um espaço psíquico que pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito. Porque os leitores não são páginas em branco onde o texto é impresso. Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, e deslizam entre as linhas seus desejos, suas fantasias, suas angústias. [...]. (PETIT, 2013, p. 44).

A possibilidade de (re)construção das subjetividades dos leitores a partir do contato com a literatura infantil de temática afro-brasileira corrobora com o fortalecimento das identidades, conforme discute Hall (2006), adentrando no mais íntimo, nas motivações e nas angústias, conforme sinaliza Petit (2013). Destarte, essa produção literária não traz somente questões identitárias, mas apresenta um repertório vasto e tem como objetivo refundar o cânone literário no que diz respeito às tramas e sentidos, bem como protagonismos, espacialidades e diálogos, pois

Se ler o outro e sobre o outro tem importância fundamental na formação leitora do indivíduo, o contato com textos literários, que apresentam personagens em diferentes contextos, ou a existência de escritores oriundos de diferentes contextos permite uma visão ampliada de mundo [...]. (DEBUS, 2017, p. 22-23).

O que pode a literatura? Essa questão nuclear é revisitada constantemente quando se confronta tema e contexto, texto e autoria, leitor e texto. Contemporaneamente, essas questões estão cada vez mais amplas e responsivas, considerando o trabalho de crítica e análise literária, bem como a abertura do mercado editorial para as produções advindas dos mais diversos lugares, o que permite ao leitor um leque de títulos, protagonismos e sentidos, se considerada a assertiva de que sua constituição também perpassa as vivências dos letramentos literários, conforme discute Cosson (2006, p. 17) ao mencionar que cabe à literatura “[...] tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas [...]”.

Seguindo a perspectiva dos (multi)letramentos, embasada em Paulino e Cosson (2009)³, a palavra aqui entendida como verbal e oral é a responsável por sua propagação, e nessa transposição ao outro, existe a possibilidade da interpretação e da produção de sentidos a partir da leitura literária, principalmente levando em consideração a assertiva de serem as crianças os primeiros destinatários. Nessa direção, retomamos a estrutura do conto comparando-a com o movimento de experimentação dos artistas que, segundo Bosi (1996, p. 11):

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.

3 Paulino e Cosson (2009, p. 67) entendem o lugar da relação dialógica entre a literatura e o homem, enquanto letramento(s) e “[...] o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos”.

Percebe-se que Bosi afirma que a força vem, inicialmente, das potências do conhecimento, entre elas a percepção e a memória. Acrescenta que essa implica na retificação da posição do que vem primeiro, ou seja, as percepções memorialísticas, no sentido mesmo da lembrança, seguidas da força de vontade, aqui entendidas como o contar, o narrar e o registrar. Assim sendo, outra especificidade que cabe destacar é o movimento de o leitor criança se projetar, muitas vezes, imaginando fazer parte da narrativa, o que dialoga com uma das características do conto, que é envolver seu leitor a partir da aproximação das realidades. Sobre essa dimensão, Compagnon (2010, p. 45) acrescenta que:

Tudo o que se pode dizer de um texto literário não pertence, pois, ao estudo literário. O contexto pertinente para o estudo literário de um texto literário não é contexto de origem desse texto, mas a sociedade que faz dele um uso literário, separando-o de seu contexto de origem.

Nesse sentido, o texto literário não está restrito às teorias, aos estudos em torno de si, mas ultrapassa essas fronteiras e são os leitores que vão relacioná-los com suas expectativas. Considerando tais avanços e a dimensão autor-obra-leitor, segundo o que discorre Compagnon (2003), esta última, ao ser confrontada com a autoria, com as temáticas e suas incursões, como é o caso da produção de temática afro-brasileira a partir da leitura do gênero conto, procederá a uma leitura com base na interpretação e vai significá-la considerando a realidade na qual está submersa, em detrimento de uma exclusividade estética (FOKKEMA, 2006; YUNES, 2009). Tal afirmativa, de uma maior significação do texto literário em virtude de sua relação com os contextos de vivência dos leitores, é ratificada ao enfatizar que a significação do texto literário pelo esquema de sentidos é construída na relação entre leitor e narrativa, ou seja, no jogo simbólico de interação que ambos estabelecem.

No que concerne à estrutura do conto, sabe-se que o conto tem como característica básica a estrutura curta, imediatista, o que coloca o leitor num processo de imaginação constante. Assim, tendo como constituição o número reduzido de personagens, se estrutura em torno

de um só conflito e uma ação principal, ou seja, a estrutura narrativa se concentra numa ação, o que justifica o número resumido de personagens. Em virtude da brevidade do conto, este fora por muito tempo considerado como uma narrativa pobre, sofrendo inúmeros preconceitos, principalmente no período Romântico, quando era comparado com os romances, que apresentavam várias ações, um corpo grande de personagens e inúmeros desfechos, estruturas essas que vangloriavam o romance em seu detrimento.

Os contos vieram ganhando força a partir do século XIII, desconstruindo a posição inferiorizada que lhes era atribuída e fazia com que não tivessem o mesmo peso de outros gêneros literários, como o romance, por exemplo, levado para segundo plano.

[...] Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico [...] (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Analisando as questões estruturais e diferenciais do conto, a partir de Cortázar (1993, p. 151) percebe-se que sua característica peculiar é sempre ratificada, o caráter de um texto curto, sem prejuízos semânticos ao que se propõe, quebrando os paradigmas de outros gêneros literários. Destarte, outra característica que cabe destaque é o caráter da condensação dos fatos, como a narrativa se organiza para ser uma unidade completa, o que vai se confirmando na discussão proposta por Fiorussi (2003, p. 103):

Um conto é uma narrativa curta. Não faz rodeios: vai direto ao assunto. No conto tudo importa: cada palavra é uma pista. Em uma descrição, informações valiosas; cada adjetivo é insubstituível; cada vírgula, cada ponto, cada espaço – tudo está cheio de significado. [...]

Fiorussi menciona as especificidades estruturais e como essas dialogam com o proposto. Entretanto, é importante pensá-las a partir da assertiva de que cada gênero narrativo tem suas qualidades, sem que isto acenda desmerecimento, pois as caracterizações e especificidades não podem ser analisadas como confronto, mas como identidade de cada gênero. Acrescenta-se, quanto à estrutura do conto, o que está textualmente explícito é válido para propiciar ao leitor a compreensão da narrativa, assim como a caracterização das personagens, do(s) ambiente(s) onde acontece, além da importância do tempo em que as coisas acontecem, mudando as ações e transformando as personagens numa rapidez que é característica.

A tensão, que é bem definida como elemento de extrema importância no conto, norteando-o desde as primeiras palavras, quando não aparece desde o início acarreta prejuízos à compreensão e, conseqüentemente, à produção de sentidos, pois o leitor se utiliza dessa na construção da teia que o envolve. Outro ponto de importância é quando o autor menciona o fato de que não existe temática melhor que a outra, já que a literatura enquanto arte é relativa, isso se relaciona com o caráter diferencial da estrutura.

Portanto, a estrutura do conto é voltada para o seu caráter imediatista e cheia de tensões do início ao fim, o clímax volta-se para a resolução do problema apresentado ao leitor, que interfere diretamente no processo de significação dos enunciados, indo além de sua estrutura, comportando, nesse contexto, as temáticas afro-brasileiras e suas pluralidades constitutivas, bem como contribuindo para a ampliação do imaginário das crianças no âmbito da Literatura Infantil.

O Narrador e a experiência do narrar

O Narrador, enquanto ser que possui o dom da linguagem nas narrativas literárias, mergulha na experiência do narrar enquanto possibilidade de (re/des)construir cenários. Para Benjamin (1994, p. 205) acerca da narrativa e do narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio do artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida tirá-la dele. [...]

Benjamin (1994) atrela à narrativa o caráter artesanal, no sentido da singularidade, do fazer, relacionando-a à construção metafórica do oleiro e o vaso de barro, em que está nele, no vaso, as impressões de quem dá forma ao vazio, assim como o transmitir do puro em si, ou seja, do jeito que acontece a narrativa, com o olhar voltado para os detalhes, além de chamar a atenção para o originário do conto, entre o campo e a cidade, caminhos opostos esses que atrelaram características específicas para que cada contista fizesse do seu espaço, também, fonte de inspiração. Para o autor, a narrativa mergulha na experiência de vida do narrador para depois vir à tona, como podemos denotar do fragmento: “[...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso [...]”. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

A partir dessas acepções, narrador e o ato de narrar estão estreitamente relacionados, já que a própria estrutura do conto tem como característica sua presença. Nessa direção, é cabível a discussão acerca do narrador também como coautor, principalmente nesse gênero, já que as falas muitas vezes se entrelaçam e se confundem, apesar de serem categorias distintas. Nesse contexto cabe mencionar a existência de dois tipos de narradores, segundo Machado (S/D, p. 65 apud GENNETE, 1995): o primeiro é quando uma personagem assume a voz, ou seja, intradieético, contando a história de onde está, ou seja, dentro da própria narrativa; o segundo é do tipo extradiegético, que não participa. Desse modo, cabe ampliar as dimensões de cada um:

[...] O narrador intradieético possui subdivisões, são elas: homodieético, autodieético e heterodieético. O narrador homodieético ocorre em textos em que a personagem tem participação na história que está sendo contada. O narrador

autodiegético acontece quando a história é contada pela personagem principal. E, por fim, o narrador heterodiegético, que se apresenta como uma personagem que conta uma história da qual não participou. (MACHADO, S/D, p. 65)

Segundo a autora, as classificações do narrador intradiegético estão relacionadas aos lugares ocupados, ou seja, quando participa da narrativa, olhando de dentro, é considerado homodiegético; quando a protagonista narra, autodiegético; já o heterodiegético caracteriza-se pela não presença na narrativa, mas assume o papel de personagem não-participante. O narrador extradiegético é o narrador externo à narrativa, aquele que está por fora, observa de longe o que aconteceu e leva ao leitor a história a partir de sua lente. Ainda, cabe esclarecer que:

[...] o narrador personagem pode ser considerado como diegético e extradiegético, mas pode também ser considerada a existência de um narrador extradiegético que é responsável por confiar ao narrador intradiegético o seu próprio estatuto como personagem, pensamento que reflete uma proposta de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, segundo a qual o discurso do narrador personagem está inserido num primeiro nível de narração, dominado por um narrador extradiegético. (MACHADO, S/D, p. 65)

O narrador personagem, segundo a discussão da autora, também pode ser assumido por um narrador extradiegético cujo objetivo é narrar de longe, sem interferir na narrativa, apenas descrevendo minuciosamente o fato narrado. Destarte, é importante mencionar, no âmbito da literatura e cultura africana, a existência dos *griots*, no que diz respeito à importância da memória oral enquanto literatura transmitida de geração em geração, materializada na memória e no registro escrito, o que é validado na relação entre o texto literário e o ofício dos narradores, exemplificando esse contexto na tradição africana.

Uma marca correlata à ancestralidade é a importância da palavra dita, da oralidade. Em todos os casos a transposição

das histórias ouvidas, coletadas, criadas, (re)inventadas tem um vínculo forte com a tradição dos(as) griots, dos sábios que detêm o conhecimento e o transmitem pela oratória [...]. (DEBUS, 2017, p. 16)

Portanto, perceber o narrador é identificar, inicialmente, de onde ele está narrando e que posição ocupa na narração. Desse modo, no gênero literário conto, e considerando as especificidades da literatura infantil conjugada com a temática afro-brasileira, os papéis que esse narrador ocupa, que também pode ser um *griot*, são de suma importância na costura da narrativa, já que esse também se constitui como coautor e está nele um dos papéis centrais, o de contar, conforme perceberemos nas análises de *Bonsucesso dos pretos*.

Bonsucesso dos pretos: entre a narração e o viés mítico-religioso na literatura infantil de temática afro-brasileira

O conto *Bonsucesso dos pretos* compõe a coletânea *Gosto de África: histórias de lá e daqui*, publicada em 2005 pela Editora Globo, cuja autoria é de Joel Rufino dos Santos, historiador, professor e escritor afrodescendente, sendo um dos notáveis nomes nos estudos e disseminação da literatura e cultura africana e afro-brasileira no Brasil. Nesse contexto, cabe enfatizar a força que essa temática ganhou com o advento da Lei 10.639 em 2003 e, posteriormente, com a lei 11.645 em 2008, ambas incluíram no currículo da Educação Básica, a inserção da História, Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena, conforme podemos analisar em Brasil (2003):

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Destarte, é possível dizer que depois dessas leis, muita coisa mudou no que diz respeito à autoidentificação, ao autopertencimento, ao empoderamento étnico-racial, bem como na relação interdisciplinar com outras áreas de conhecimento, como a História, por exemplo, por ampliar os horizontes identitários e na busca de referenciais para a (re) construção do eu.

Além da abertura do mercado editorial para as temáticas africanas, afro-brasileiras e indígenas, esse movimento materializou-se nos títulos de livros infantis, que aumentam gradativamente e chegam a lugares antes nunca cogitados, em virtude, também, do trabalho escolar e dos não escolares no que diz respeito às ações realizadas pelos Movimentos Sociais que, paralelamente à legislação, buscam caminhos e meios para que essas temáticas tomem corpo no social e se disseminem.

Ainda no que diz respeito à legislação, é de suma importância considerarmos que essa é resultado de um processo histórico de lacunas e busca, agora, suprir às gerações a tematização africana e afro-brasileira não somente na literatura, mas na história, nas artes, na filosofia etc., interdisciplinarmente. Nessa direção, o conto em análise possibilita a discussão sobre a formação dos quilombos, especificamente aqueles localizados no interior do Maranhão, através de um viés mítico-religioso, paralelamente ao reconto das experiências dos negros enquanto escravos e subalternos.

Em relação ao viés mítico-religioso, Zilberman (2016, p. 60) discorre que:

Crianças e jovens são introduzidos à religião por vários meios. Ao nascerem, podem ser alvo de rituais que as vinculam a uma seita: entre os cristãos, o batismo tem essa função, assim como a circuncisão entre os judeus. A transmissão das narrativas

sagradas constitui igualmente uma maneira de ingresso aos valores e concepções que aquelas histórias transmitem. Essas narrações podem ocorrer no ambiente doméstico ou em espaços públicos consagrados, como uma igreja, uma sinagoga ou uma mesquita. Mas elas podem acontecer também no âmbito das escolas, desde que as autoridades educacionais e políticas concordem em que é importante oferecer uma formação religiosa à infância e à juventude.

Desde os rituais do batismo à escola, a religião permeia nossas vidas, seja pelo viés ideológico, seja por outras relações, segundo discute Zilberman. Nesse encaminhamento, é interessante pontuar que historicamente houve opressões e a descaracterização das religiões de matrizes indígenas, africanas e afro-brasileiras em prol da manutenção da religião do colonizador, ou seja, do Cristianismo, conforme percebemos nos textos que integram a literatura de informação ou jesuítica, vertente essa muito utilizada na colonização dos povos tradicionais e para a manutenção do poder.

No tocante à narrativa, o narrador inicia o conto situando o leitor geograficamente no espaço onde acontecerá a história. “No interior do Maranhão, tem uma vila que se chama Bonsucesso. Ninguém, porém, a chama assim. Todos dizem Bonsucesso dos Pretos. Por quê? Vou contar. [...]” (SANTOS, 2005, p. 27). Percebe-se que o narrador ao nomear “No interior do Maranhão” e “vila que se chama Bonsucesso”, faz o leitor refletir sobre a própria história do Maranhão, entre a especificidade de ter sido o quarto maior recebedor de escravos. Ao acrescentar a palavra pretos, situa a narrativa numa área quilombola, espacialidade importante na demarcação das identidades culturais e sócio-históricas, considerando o contexto de formação do país.

O narrador apresenta a problemática, bem como a caracterização da protagonista: “Há longo tempo, debaixo da escravidão, uma moleca desagradou ao senhor. Não sei o nome dela. Vamos chamá-la de Felipa, um nome que se usava muito antigamente.” (SANTOS, 2005, p. 27). A partir de um panorama por todo o conto, constatou-se que a problemática gira em torno do desagrado da escrava contra o seu senhor. Percebe-se que

a menina não tinha nome, por ser uma criança escrava, mas o narrador e o que ele pode dentro da narrativa, batizou-a, para que houvesse uma maior compreensão por parte do leitor infantil. Ademais, podemos relacionar a ausência do nome na escrava pela própria lógica colonial que mantinha a escravidão, quando os corpos negros eram passíveis de tudo, inclusive de destituição de si, de suas matrizes culturais, identitárias, definidos como corpos desviantes e não-humanos, segundo Kilomba (2019).

Assim, durante todo o desfecho, o narrador posiciona-se contrário aos maus tratos, o que pode ser observado no fragmento: “Aborrecido, o senhor usou seu triste direito de castigar.” (SANTOS, 2015, p. 27). Dessa forma, ao utilizar a palavra triste, considera o castigo incompatível para o feito praticado pela escrava, antecipando aos leitores outras situações que viriam a se concretizar. O narrador faz questão de pontuar que todos tentaram intervir para que a escrava não fosse mandada para a floresta: [...] “A mãe da escravinha se ajoelhou aos pés do dono [...] A própria esposa dele se meteu [...] Pois o padre também pediu: - Faça como Nosso Senhor. Perdoe.” (SANTOS, 2005, p. 28-29). Assim, ao enunciar todas as súplicas em benefício da escrava, ratifica seu posicionamento contrário ao castigo, trazendo à narrativa o teor de injustiça para com a escrava, cujos episódios são coletivos e se conectam à herança colonial de manutenção da superioridade branca através do racismo, do sexismo e da divisão de classes sociais. Nessa assertiva, cabe enfatizar que o racismo, ilógico, se relaciona com o poder. Só existe racismo porque a manutenção de um poder enxerga o outro como inferior e passa oprimi-lo a partir dessa diferença, ou seja, a outridade, aqueles(as) que ocupam os desvios, os não-lugares. Por isso, a necessidade de se questionar os lugares de autoridade e buscar lugares de fala a contrapelo de seus sistemas e lógicas, tal como se encaminha na perspectiva decolonial, seguindo as discussões de Maldonado-Torres (2019).

“O feitor passou a corda nos pulsos de Felipa. E saiu com ela. Andou, andou, até achar uma clareira: - Já verás, negra do diabo.” (SANTOS, 2005, p. 29). Diante do fragmento, é perceptível o processo contínuo de maus-tratos à criança, assim como a depreciação a partir de suas características fenotípicas, principalmente em relação a sua identidade

étnico-racial negra, fazendo relação com o diabo, com o mal, negatizando e interditando de todas as formas. Desse modo, considerando as especificidades marginais, o texto literário infantil das últimas duas décadas, a partir do que pode a literatura e de seu poder de humanização, segundo Candido (2011), atua como uma intervenção simbólica e prática, ou seja, é a materialização do contradiscurso junto aos destinatários, neste caso, as crianças, cuja autoria negra, focalizando no escritor racializado Joel Rufino dos Santos, atua no encaminhamento de reescrita de suas próprias “[...] condições de impossibilidade com as condições de sua possibilidade” (SPIVAK, 2010, p. 77).

Enquanto caracterização do narrador, nota-se que ele não participa da história, narra de longe, configurando-se como extradiegético, ou seja, narrando a partir de sua lente, inclusive tomando partido pela escravinha Felipa, problematizando aos leitores o peso de ser mulher, escrava e negra. “Vá ver a negrinha. Confirme se já morreu.” (SANTOS, 2005, p. 29). Ao utilizar o diminutivo da palavra negra, o narrador direciona-nos a duas interpretações, a primeira no sentido de criança, menina, negrinha; a segunda no tocante à diminuição enquanto ser humano, utilizada com cunho pejorativo. Em seguida: “Qual! Felipa continuava amarradinha. Mas inteira. Ao seu lado, uma gamela de frutas e outra de água.” (SANTOS, 2005, p. 29). O narrador direciona o leitor a interpretar e costurar Felipa a partir de uma identidade inocente, sem maldade, de alguém desprotegida. O recurso utilizado pelo narrador com os diminutivos, por exemplo, “amarradinha”, alimenta o imaginário para uma revolta diante da situação.

A partir deste momento, a narrativa apresenta um viés mítico-religioso, com a presença de um ser sobrenatural, uma “Nossassenhorazinha”, que irá protagonizar, juntamente com Felipa, o conto. As práticas para que a escrava morresse continuavam acontecendo, mas com a proteção da santa nada que articulavam se concretizava. “Felipa estava melhor que antes. Gordinha [...]” (SANTOS, 2005, p. 31). O adjetivo no diminutivo “gordinha”, situa o leitor no contexto sociocultural em que a ideia de estar gordo era/é sinônimo de estar bem, o que direciona a compreensão para a assertiva de que apesar de todas as dificuldades impostas à escrava, as

bênçãos da “Nossasenhorazinha” livravam-na, sobretudo da fome, uma vez que continuava amarrada.

A violência atraiu desgraças. Uma cobra mordeu o feitor e ele bateu as botas. Deu praga no algodoal e se perdeu tudo. A senhora erisipela e ficou com perna de elefante. Comes, o quilombola, passou por perto da fazenda, e vinte escravos fugiram pra se encontrar com ele. (SANTOS, 2005, p. 32)

Diante do exposto, é importante notar que o narrador faz questão de pontuar as consequências dos maus-tratos à escrava Felipa, deixando evidente, desde o início da narrativa, seu posicionamento, o que ratifica o teor da narrativa a partir das discussões de Adorno (2003, p. 56): “[...] Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador [...]”. Para ele, o narrador já toma uma posição diante do fato narrado, o que vem ratificar sua posição a favor da escrava Felipa.

— Se você tem parte com o capeta, vá dizendo — ordenou ele. — Quem te deu comida e água? — Minha madrinha. — Faz de conta que eu acredito. Quem é tua madrinha? — O senhor mande ver.

— Vamos fazer o seguinte. O feitor volta lá contigo. Se encontrar essa tua madrinha, você está livre. Se não...

O feitor afiou o facão, e lá foram. No lugar em que Felipa ficou amarrada, estava agora uma Nossasenhorazinha de dois palmos de altura. Desconfiado, o feitor enganchou a imagem nas costas e lá veio.

— Como prometi – falou o senhor –, você está livre. Puseram a santinha numa capela com altarde madeira lavrada. No outro dia, quando foram ver, cadê ela? O senhor apertou Felipa. — Mande ver no pé de pau onde o senhor me prendeu.

Trouxeram a imagem de volta. No outro dia, ela voltou pro mato. E assim diversas vezes. Na décima vez, o senhor trancou a imagem num cofre de ferro que comprou em São Luís. Era do Reino, que pra ele o ferro da terra não valia nada.

[...] A violência atraiu desgraças. Uma cobra mordeu o feitor e ele bateu as botas. Deu praga no algodoal e se perdeu tudo.

A senhora erisipela e ficou com perna de elefante. Cosme, o quilombola, passou por perto da fazenda, e vinte escravos fugiram pra se encontrar com ele [...]. (SANTOS, 2005, p. 31-32)

A partir das assertivas de Zilberman (2016, p. 59), considerando o contexto ocorrido na narrativa em análise em diálogo com a literatura de informação, é perceptível que todos mesclam narrativas com assertivas doutrinárias, procurando incutir em seus seguidores os princípios fundamentais da fé, tal como adotado no processo de colonização dos povos tradicionais. Ainda, normas e prescrições são expostas por essas obras, definindo o comportamento dos fiéis, os valores a preservar e as punições que recaem sobre aqueles que contrariam os mandamentos provenientes de Deus.

O padre, que estava ali pra impedir desgraças, deu um conselho: botasse a imagem num prato, largasse no rio. Onde ela parasse, é que ela queria ficar. A senhora obrigou o marido a fazer promessas: se ficasse boa, libertava dez escravos. Pelo rio abaixo, a Nossassenhorazinha parou onde é hoje Bonsucesso dos Pretos, porque ali vivem, até hoje, os descendentes do povo de Felipa. (SANTOS, 2005, p. 32).

A costura que finaliza o conto encaminha os leitores num mergulho poético e místico, pois é comum na tradição afro-brasileira e indígena ritos às margens e pelos rios. A partir das relações entre texto literário e discussões teóricas e analíticas, houve o fortalecimento entre as temáticas afro-brasileiras e a formação mítico-religiosa dos quilombos a partir de *Bonsucesso dos pretos*, bem como as respectivas relações com o público infantil, objetivando a (re)construção de leitores conscientes da formação pluriétnica e pluricultural do Brasil, demonstrando ser a literatura de temática afro-brasileira um mecanismo potencial na Literatura Infantil.

Considerações Finais

As relações entre a literatura infantil e as temáticas afro-brasileiras, contemporaneamente, estão cada mais próximas e presentes nos contextos escolares e não escolares, em virtude, via de regra, dos impactos da Lei 10.639/03 e 11.645/08, tanto pela abertura do mercado editorial quanto pela própria incursão de escritores(as) empreendidos(as), que fazem da literatura uma possibilidade para se trabalhar a educação para as relações étnico-raciais, especificamente com o racismo e suas formas de manifestação e opressão. Assim, no que diz respeito ao gênero conto, esse pode representar realidades como, por exemplo, o protagonismo infantil negro, o empoderamento feminino, o conhecimento e respeito às classes sociais etc. Entretanto, ao mesmo tempo que faz do convívio social tema, pode se realizar somente através de narrativas ficcionais que nada tem a ver com a realidade, ou seja, sem contemplar questões emergentes e tão caras às pautas identitárias levantadas pelos Movimentos Sociais. A figura do narrador é de grande importância no conto analisado, pois a partir do ato de narrar envolve o leitor numa teia construída nos detalhes, que vão desde a seleção e utilização da linguagem aos aspectos históricos e religiosos, bem como das posições que cada personagem ocupa no desenvolvimento do conto. Ademais, utiliza-se de estratégias, como os diminutivos, por exemplo, com o objetivo de fazer com que o leitor compartilhe do mesmo ponto de vista. Ainda, o narrador caracterizado como extradiegético, narrando de longe, traz para a narrativa seu posicionamento ideológico que se contrapõe aos maus-tratos executados pelo senhor sobre a escravinha Felipa.

Nesta discussão, intentamos relacionar a literatura infantil à temática afro-brasileira, costurada pelo teor mítico-religioso e pela posição que o narrador assume no conto *Bonsucesso dos pretos*. Destarte, identificamos a necessidade de ampliar as problematizações em torno dos referenciais históricos, simbólicos, culturais e artísticos; e como a literatura infantil de temática afro-brasileira possibilita o trabalho com a educação para as relações étnico-raciais, colocando em prática o que discorrem os dispositivos legais.

Portanto, o conto *Bonsucesso dos pretos*, de Joel Rufino dos Santos, é uma narrativa rica em detalhes, apresentando uma estrutura de atos coerentes com o que se propõe, trazendo à tona a congruência de fatos que ratificam os amálgamas históricos pelos quais os afrodescendentes foram submetidos, na posição senhor e subalterno. De outro lado, apresenta uma diversidade religiosa e uma explicação subjetiva para o surgimento das comunidades quilombolas do Maranhão, o que permite às crianças a ampliação de seus horizontes, a possibilidade de (re)construção e o fortalecimento de suas identidades étnico-raciais a partir de outras estórias não oficiais, excêntricas, o que acaba se materializando como contranarrativa.

Referências

A COR DA CULTURA. Maranhão. Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/acao/programa/maranh%C3%A3o>. Acesso em: 09 set. 2021.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. Araraquara, s.v, n.10, 1996.

BRASIL, Planalto do. *Lei 10.639*. Brasília: 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 08 set. 2021.

BRASIL, Planalto do. *Lei 11.645*. Brasília: 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm. Acesso em: 13 set. 2021.

CADERMATORI, Lúgia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

CAGNETI, S. de S; SILVA, C. F. *Literatura infantil juvenil: diálogos Brasil-África*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CANDIDO, Antonio. Do Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes e descolonização para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA et. al. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. rev. atual. - São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Morão e, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBUS, Eliane. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez: Centro de Ciências da Educação, 2017.

DEBUS, Eliane. A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura infantil de Júlio Emílio Braz. In: COELHO, N. N. et. al. *Tecendo literatura: entre vozes e leituras*. 2013. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/ArtigoElianeDebus1culturaafricanaliteraturainfantil.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

FERES JÚNIOR, João; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes; EISENBERG, Zena Winona. Monteiro Lobato e o politicamente correto. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 56, no 1, 2013, pp. 69 a 108.

FIORUSSI, André. In: MACHADO, Antônio de Alcântara et. al. *De conto em conto*. São Paulo: Ática, 2003.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *O narrador nos contos fantásticos de Borges e Cortázar*. UFMG: S/D.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Análise da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA et. al. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania. (Orgs). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

SANTOS, Joel Rufino dos. Bonsucesso dos Pretos. In: SANTOS, Joel Rufino dos. *Gosto de África: histórias de lá e daqui*. São Paulo: Globo, 2005.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ZILBERMAN, Regina. Religiões, Escola, Livros Para Crianças e Jovens. *Revista Línguas & Letras*. v.17. n. 38. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/15657>. Acesso em: 12 set. 2021.

ANCESTRALIDADE E ESCRIVIVÊNCIA EM *PONCIÁ*
VICÊNCIO DE CONCEIÇÃO EVARISTO:
“AUTORIZAR O TEXTO DA PRÓPRIA VIDA
E CONSTRUIR A HISTÓRIA DOS SEUS”

Fernanda Regina Martins Pinheiro¹
(IFMA)

Algemira de Macêdo Mendes²
(UEMA/UESPI)

Introdução

O presente texto parte da leitura do romance *Ponciá Vicêncio* (2017) de Conceição Evaristo, escritora negra engajada em projetar as publicações de autoria feminina e afrodescendente, tendo escrito outras obras como *Olhos da água* (2014), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Becos da Memória* (2006) e *Histórias de leves enganos e pa-*

-
- 1 Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Especialista em Crítica da Literatura contemporânea pela UEMA. Pedagoga do Instituto Federal do Maranhão. Professora da rede municipal de ensino de São Luís. Realiza pesquisa com escopo em literatura contemporânea negro-brasileira, memória, identidades, escritas negras de autoria feminina, decolonialidade e ancestralidade.
 - 2 Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora da Universidade Estadual do Maranhão e da Universidade Estadual do Piauí. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses - NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista (UESPI). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Literatura piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa.

recenças (2016), nas quais o elemento memorial é bastante recorrente. A obra de Conceição Evaristo tem sido mote de vários estudos críticos, como artigos, dissertações, teses etc. A produção literária dessa escritora é marcada pelas memórias, experiências de vida e vivências da própria Evaristo e de outros sujeitos em que a memória ancestral negra é recurso e fio condutor das tramas. A voz do negro e da mulher negra ocupa um lugar de enunciação nessas produções.

Ponciá Vicêncio foi escrito em 1988 e é uma das obras principais de Conceição Evaristo eleita por críticos literários como Regina Dalcastagné e Eduardo de Assis Duarte. Esse livro possui uma escrita permeada pela linguagem poética, onde é apresentada a história de Ponciá. Trata-se, portanto, de um romance afro-brasileiro, cuja narrativa vai tecendo ao longo dos episódios a identidade ancestral do povo negro e as experiências de mulheres negras e pobres.

O texto traça um forte diálogo entre o presente e o passado não só da protagonista, mas também da memória ancestral do povo negro desde os tempos da escravidão, além das consequências para as histórias de vidas negras narradas no romance. Essa narrativa memorialística constitui o fio condutor do romance, revelando a memória individual da protagonista e a memória coletiva de outras personagens negras.

No romance, a autora descreve a jornada da protagonista que intitula o livro, sua coragem, o trilhar de sua história, suas perdas, encontros e desencontros, a herança deixada por seu avô, as dororidades de mulheres negras e o profundo amor que une sua família. A história é contada da infância para a idade adulta de sua protagonista, com intercalações de suas lembranças e seu presente. A identidade de Ponciá e de outras personagens (Maria Vicêncio, Nêngua Kainda, Luandi, Vô Vicêncio, Biliza, Soldado Nestor, dentre outros) é discutida no romance com certa complexidade e seus comportamentos e ações são analisados como resultado de fatores sociais, emocionais e históricos.

Ponciá Vicêncio é uma narrativa de cunho memorialístico que evoca muitas vozes invisibilizadas que se vinculam e se solidarizam ao universo negro-brasileiro. A busca de Ponciá assemelha-se à busca de

milhões de negros(as) que se viram sem um lugar ao sol, principalmente após a abolição, pois ainda continuam presos a uma condição escrava. As heranças ancestrais do povo preto da diáspora fazem parte de uma história ainda pouco registrada na literatura, bem como suas histórias de vida. Partindo desse pressuposto, Evaristo entende que há um compromisso primordial em sua escrita escrivente: narrar essas histórias e resgatar a importância de suas raízes ancestrais.

Conceição Evaristo: a voz da alteridade

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em uma favela da cidade de Belo Horizonte, em 1946. De origem pobre, resolveu mudar-se para o Rio de Janeiro, na década de 1970, após terminar o curso Normal. Em 1976, iniciou a graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, interrompida em 1980, por conta do nascimento de sua filha Ainá, portadora de uma síndrome genética que comprometeu o seu desenvolvimento psicomotor. O curso foi concluído no ano de 1989. Trabalhou como professora da rede pública de ensino do Rio de Janeiro.

No Rio, Conceição encontrou um Movimento Negro cada vez mais intenso, em consonância com um momento histórico marcado pela luta da população negra norte-americana por direitos civis e pelos movimentos de descolonização dos países africanos. Durante a década de 1980, a escritora participou do grupo *Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo*. O grupo atuava realizando recitais de textos literários em favelas, presídios e bibliotecas públicas, entre outras atividades.

Foi então a partir da década de 70 que Conceição Evaristo engajou-se efetivamente nos movimentos sociais negros, quando se mudou para o Rio de Janeiro. O ano de 1973, nas palavras da escritora,

[...] marca mesmo essa visão pra mim de Movimento Negro como luta coletiva. [A partir] daí é que eu vou descobrir a cultura negra. Aqui no Rio de Janeiro que eu vim conhecer candomblé, porque lá em Minas eu não conhecia, nós somos extremamente católicos. Então aqui no Rio [foi um momento]

marcado justamente pelas lutas de libertação das colônias portuguesas, que marcou muito; não só colônias portuguesas, a gente ouvia falar de [William] Seymour, ouvia falar de Patrice Lumumba... Essa afirmação dos valores negros como cultura, como possibilidade política, isso vai ser em 73. (EVARISTO apud MACHADO, 2014, p. 252).

Essa interação e participação de Evaristo no movimento negro mais organizado no Rio de Janeiro serviu de mote para que Bárbara Araújo Machado escrevesse o artigo *Escrevivência: a trajetória de Conceição Evaristo* (2014), no qual reflete sobre a importância desse contexto histórico, conforme explicitado no excerto a seguir.

A percepção da existência de uma cultura negra que ultrapassa a barreira nacional para abarcar toda uma dimensão diaspórica – as pessoas negras norte-americanas, as das ex-colônias africanas – relaciona-se com uma das características principais do Movimento Negro contemporâneo: a criação de uma identidade negra positivada, de sentido político, que faz frente ao racismo dominante. Assim como contam muitos/as outros/as militantes negros/as no Rio de Janeiro na década de 1970, Conceição frequentava os debates e discussões no IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), entre outras atividades do movimento, que tinham o objetivo de fazer conhecer a mobilização negra que extrapolava o lugar e a época em que se encontravam. (MACHADO, 2014, p. 252).

Conceição Evaristo tornou-se Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011). Nessa pesquisa, Evaristo investigou sobre as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira, comparando-as com a do angolano Agostinho Neto. Além da riquíssima obra literária, ela também tem produzido reflexões de cunho acadêmico sobre literatura negra brasileira e literatura africana.

É possível dizer que a trajetória de Conceição Evaristo acompanha, em linhas gerais, as mudanças observadas no Movimento Negro contemporâneo. Após uma militância mais “direta” no grupo Negrícia, nos anos 1990 Conceição Evaristo se dedica à realização de seu mestrado em literatura brasileira na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), engrossando as fileiras de intelectuais negras/os que produzem conhecimento acadêmico contra-hegemônico nas universidades brasileiras. Sua dissertação, intitulada *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (Evaristo, 1996), mostra-se uma reflexão acadêmica crítica – em primeira pessoa – sobre a produção literária das/os escritoras/es negras/os brasileiras/os. (MACHADO, 2014, p. 254).

Enquanto intelectual negra na Academia, Conceição reflete sobre sua presença nesse local de disputa de poder. Sobre isso, ela compreendia que era uma tarefa importante para a luta política na qual estava engajada: problematizar o conhecimento acadêmico consolidado pela elite branca e econômica. Firmar um contradiscurso nesse ambiente era e é um papel necessário aos intelectuais negros.

O saber acadêmico é uma fonte de legitimidade para essas novas narrativas da militância política dos intelectuais negros. A academia não é um lugar neutro. As pessoas inseridas ali assumem posturas de manutenção do *status quo* ou de sua superação, e Evaristo tinha consciência disso.

Então foi um momento muito importante pra mim, que eu começo a descobrir que o saber, e esse saber que te legitima, pra você ser uma difusora do saber... então eu comecei a perceber também que tinha sentido. E como eu começo a perceber isso? Na medida em que eu levanto algumas questões dentro da academia e eu noto que alguns professores se interessam e que alguns falam mesmo: ‘Eu nunca pensei sobre isso’. Então quando eu começo a colocar algumas questões dentro da academia, ao mesmo tempo que você cria uma certa rejeição por parte de alguns professores, você encontra também acolhida. (EVARISTO *apud* MACHADO, 2014, p. 255).

Engajada nos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país, teve sua estreia na literatura em 1990, quando publicou seus contos e poemas. Nesse ano foi publicado o poema “Vozes-mulheres” nos *Cadernos Negros*, editados pelo grupo *Quilombhoje*. Foi através de sua participação no grupo *Negrícia* que Evaristo conheceu outros intelectuais negros, artistas e militantes do Rio de Janeiro e de outros estados. Essas conexões ampliaram sua rede de relações e resultaram na sua apresentação ao *Quilombhoje*, a partir do qual foram publicados seus primeiros textos literários. A autora atribui grande importância a esse grupo não só para sua escrita literária, mas também para sua história de vida pessoal. Sobre o *Quilombhoje*, afirma:

Eu digo que ele é um ritual de passagem pra muitos de nós. [...] O dia que os críticos de literatura brasileira estiverem mais atentos pra escrever a história da literatura brasileira, querendo ou não eles vão incorporar a história do grupo Quilombhoje. Tem que ser incorporada. Na área de literatura brasileira como um todo, é o único grupo que [...] tem uma publicação ininterrupta durante 33 anos. [...] Acho que quando surgirem historiadores, críticos que tenham uma visão mais ampla da literatura, vai ser incorporada. Essa é a dívida que a literatura brasileira tem com o grupo Quilombhoje. (EVARISTO *apud* MACHADO, 2014, p. 257).

Sua obra literária tem ganhado cada vez mais destaque e vem sendo estudada em universidades brasileiras e do exterior. É muito evidente a presença da intersecção das questões de classe, raça e gênero na experiência de Conceição, que marca toda a sua produção literária. Em diversos depoimentos, a autora relata como se deram suas primeiras experiências literárias e quais significados incutiram na sua estética.

É frequente nas narrativas de Conceição Evaristo que ela se apresente como parte de uma “escola” de escritoras negras, moradoras de favelas (Evaristo, 2010). Ela fala em diversos depoimentos sobre a importância que a obra de Carolina Maria de Jesus, “a favelada do Canindé [que] criou uma tradição

literária”, exerceu não só sobre ela, mas sobre sua mãe, que “seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela” (Evaristo, 2009, p. 12). Ela conta que sua família lia a obra de Carolina “não como leitores comuns, mas como personagens das páginas de Carolina. A história de Carolina era nossa história” (Evaristo, 2010). Além de referir-se à identificação com a experiência de Carolina de Jesus por ser uma mulher negra e moradora de favela que escreveu literatura, Conceição ressalta o significado por trás dessa escrita. (MACHADO, 2014, p. 249).

Nesse sentido, ela afirma que é salutar para a luta da libertação de mulheres negras que elas ocupem esse espaço de autoria literária, do trabalho intelectual. É de suma importância que mulheres como Evaristo, sua mãe, Carolina Maria de Jesus e outras se afirmem enquanto escritoras.

A escrita escreviente de Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio*: uma narrativa ancestral?

A palavra escrevivência é um neologismo que reúne a ideia de juntar escrita e experiência de vida. Evaristo se apropria do termo para esclarecer seu fazer poético e esboça contornos conceituais. Perfazendo a trajetória do termo, podemos encontrar o texto de 2005, publicado pela Editora Universitária da UFBA, referente a uma conferência proferida dois anos antes, na mesma faculdade, intitulado *Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face*. Nesse texto, há uma conceituação que identifica não só a escrita literária de Evaristo, mas também toda uma geração de escritoras negras que imprimem em seu texto literário as marcas da experiência étnica, de classe ou gênero.

Com a palavra, a escritora de *Di lixão* (2015),

Assenhoreando-se da pena, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma 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 as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 204).

O termo escrevivência dialoga não só com a primazia da obra evaristiana, mas também com a obra de outras escritoras contemporâneas, tais como:

[...] os de: Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Vieira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, dentre outras. Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora, que para muitos veio macular uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira. (EVARISTO, 2005, p. 204).

Essas escritoras tomam para si a missão de escrever sobre a condição e experiência de ser negro no Brasil, em especial ser mulher e negra numa sociedade como a nossa. O universo dos menos favorecidos é retratado nessas novas narrativas como forma de expressão e resistência para prover outros lugares de fala a essa parcela subalternizada.

Grada Kilomba (2019) enriquece essa discussão sobre a importância da escrita de mulheres negras enquanto um movimento de resgate da voz feminina e negra, enquanto movimento de luta e resistência para ser sujeito de sua história, enquanto ato libertador de resignificação do ser mulher no mundo contemporâneo. Desse modo, ela reflete:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28).

Nesse ínterim, Kilomba equipara o ato de escrever sua própria história a um ato transgressor frente ao projeto colonial, o qual enfatiza e prega em seu bojo a continuidade das relações coloniais de poder. Nesse ato transgressor, as categorias de gênero, raça e classe são atravessadas e colaboram com o sucesso desse projeto. Para tanto, a subalternização de homens e mulheres negros e pobres é pré-requisito para que esse projeto continue a dar certo, uma vez que relegar o direito de enunciação desses sujeitos advoga favoravelmente com a colonialidade do pensamento e do poder (MIGNOLO, 2017).

A narrativa de Ponciá é um reflexo sobre esse ato de escrever sua própria história, tornar-se sujeito. A voz do narrador se mistura à voz de Luandi, que busca deslindar essa postura afirmativa, positiva do(a) negro(a) não mais disposto(a) a submeter-se ao projeto devastador do colonialismo. Segue excerto:

Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. *Era preciso autorizar o texto da própria vida*, assim como *era preciso ajudar construir a história dos seus*. E que era preciso continuar *decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás*. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (EVARISTO, 2017, p. 110, grifos nossos).

Conceição Evaristo afirma que tanto o texto em prosa, quanto a poesia nascem profundamente marcados pela sua experiência de mulher negra em nossa sociedade. Sua escrevivência se materializa através das histórias de mulheres, homens, crianças e velhos negros. Sua arte nasce a partir dos caminhos e descaminhos do povo negro, das experiências dessa coletividade, confrontando as expectativas da crítica literária que não considera que essas experiências possam ser matéria de ficção.

A autora aponta que a autoria negra, e, no caso de Evaristo, a autoria negro-feminina, vem sanar uma lacuna na literatura brasileira, um lugar de fala negado ao povo negro, de modo que ele possa narrar suas próprias histórias. Registrar esse discurso ficcional vindo “de dentro” dessa coletividade é garantir um direito de reconhecer suas culturas, suas identidades.

Evaristo vem através de sua literatura, marcada pela militância social, de gênero e étnica, destruir o discurso dominante. Para ela, “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2007, p. 21).

Falar em escrevivência a partir da escrita de Conceição Evaristo é pensar a escrita ligada à vivência, é falar do outro e, ao mesmo tempo, de si mesma, é se enxergar como ser que vive e rememora sua realidade, ou que sonha uma realidade diferente daquela que é relegada à mulher negra, ou seja, é uma escrita que as represente. Desse modo, a autora enfatiza que

[...] sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos de segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. (EVARISTO, 2005, p. 205).

Notamos, a partir do discurso feito por Conceição Evaristo, que seu projeto de escrita vai na contramão do discurso de poder, trazendo uma nova perspectiva feminina e afrodescendente, contrariando a ideia que era traçada para descrever a mulher negra, muda, com capacidade inata de cuidar e servir, desligada da ideia de sujeito que possui consciência autorrepresentativa. A autora traça uma grafia situada na(s) experiência(s) proveniente(s) das circunstâncias performatizadas como mulher negra na sociedade brasileira e nas possíveis articulações entre as variáveis de gênero, classe e raça, que promovem um feminismo mais abrangente, incluindo as reivindicações das mulheres negras (BISPO; LOPES, 2018).

Vivenciando a exclusão social, política e econômica operada historicamente àquela(es) provenientes da diáspora africana, Conceição Evaristo sente a necessidade de produzir uma escrita ancorada na memória e na experiência concreta da mulher negra. A autora traz em sua literatura marcas da

[...] militância social, de gênero e étnica, [...] solapa o discurso dominante que insiste em apresentar uma visão de mundo monolítica. A escrita de Conceição Evaristo revolve as estruturas de poder escamoteadas sob a cortina de fumaça da *democracia racial* e implode barreiras, extravasando vozes marginalizadas pelos códigos de vigência. (BISPO; LOPES, 2018, p. 188, grifo do autor).

Percebe-se que a autorrepresentação feminina negra é melhor compreendida se considerarmos de onde parte essa voz negro-feminina, pois esta nasce da luta contra o racismo, misoginia, sexismo e falocentrismo. No entanto, não se trata apenas de uma guerra contra o branqueamento e silenciamento da voz feminina, vai muito além. Trata-se da afirmação de um eu ficcional e real que ecoa das páginas do romance com grande habilidade escritural (ALMEIDA; BEZERRA, 2019). No cenário de produção da literatura nacional, o modo como está organizada a escrita de Evaristo dá a ideia de “Escrevivência”, uma forma de escrita que está ligada a uma memória individual, mas que também evoca uma memória coletiva, dando poder ao lugar de fala de onde se faz esse discurso (EVARISTO, 2007). Desse modo, é possível resgatar o coletivo ligado à memória individual (UMBACH, 2008) das comunidades negras.

A escrita é compreendida como um espaço de ruptura diante do silenciamento imposto às minorias, assim como uma articulação entre o sensível e o inteligível, uma possibilidade de ressignificação da opressão, abrindo espaço a novas possibilidades de compreensão do mundo (BISPO; LOPES, 2018).

Para Conceição Evaristo escrever é ‘um modo de ferir o silêncio imposto [...] [é] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa.’, ao escrever-se ‘toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida’ (EVARISTO, 2005, p. 202 *apud* MELO; GODOY, 2017, p. 1296).

A escrita sobre a qual Evaristo se refere quando fala de “um lugar social e ético”, que vem ocupar um lugar na academia, além de sua produção literária, ao cunhar a expressão “escre(vivência) de dupla face”, faz referência à sua experiência como mulher e também como negra. A autora afirma que gosta de escrever e que

na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco [...]. Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2005, p. 202).

Oliveira (2014) afirma que nas narrativas de Conceição Evaristo, a afrodescendência, as suas experiências de mulher negra no Brasil, demarcam seus textos carregados de tradições e vivências. Nesse sentido, podemos afirmar que é errado atribuir à voz autoral uma voz única e voltada à sua própria experiência real de vida.

Assim, reveste-se de particular importância dizer que as narrativas de Evaristo são revestidas de uma memória coletiva, porém sem estar presa ao passado e sim uma memória que usa das lutas e anseios de seus antepassados para ter uma afirmação de si, ao mesmo tempo em que contribui para alteridade de outrem e assim, manter viva a cultura e com ela criar um futuro melhor, sem delegar ao esquecimento tudo vivido e lutado pelos seus ancestrais. Sob essa ótica, ganha particular relevância a literatura afro-brasileira, as obras de Conceição

Evaristo como voz de autorrepresentação feminina negra. (BISPO; LOPES, 2018, p. 18).

Complementando o mesmo pensamento, Melo e Godoy (2017, p. 1300) destacam que Conceição Evaristo aborda a escrevivência das mulheres negras a partir da fala e do corpo não só pela linguagem descrita, mas também na sua vivência:

Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (EVARISTO, 2005, p. 206).

Em *Ponciá Vicêncio*, Evaristo coloca a figura do negro e suas lutas internas e externas, dores, sonhos, vitórias e derrotas, além do seu olhar sobre o mundo e como esse mundo o vê. Mas há um fato que se sobrepõe a toda essa exploração de sentimento: suas raízes africanas presentes nesta obra.

Podemos dizer que o estilo literário de Evaristo é construído por uma linguagem poética marcada pela sua etnicidade. Percebemos na sua escrita a importância dada à voz, aos sentimentos e às experiências tanto coletiva quanto individual de um povo que foi e ainda é ignorado. Daí a perspectiva de escrevivência colocada pela própria autora, a qual oferece uma característica particular à sua forma de escrever (BISPO; LOPES, 2018).

Melo e Godoy (2017, p. 30-31) afirmam que “reconhece a ficção como um modo de resistência presente na escrevivência evaristiana, ao passo que, na escrita, pessoas submetidas a situações de crise, podem encontrar modos de transpor os revezes e seguir existindo”. E ainda acrescentam: “o que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a escrevivência se torna um recurso de emancipação.” (MELO; GODOY, 2017, p. 1289).

Assim, Sueli Liebig (2016, p. 6) percebe que:

é através da ‘escrivência’ dessas mulheres que ela reconstrói e renegocia sua identidade de mulher negra e pobre. Marcada por formas de dominação que incluem separações, deslocamentos e desmembramentos, ela constrói através da escrita estratégias de reversão da condição fragilizada da mulher negra e modos alternativos de redefinição de suas identidades.

Alves (2011, p. 183) afirma que “ser mulher escritora no Brasil é também dispensar a mediação da fala do desejo delegada e exercida em última instância pelo homem investido do poder falocrático”. Conforme mencionado por Alves, a escrita feminina produzida por escritoras negras vem para quebrar com a estereotipagem através da qual o negro, em especial a mulher negra, era descrito nas páginas dos livros literários.

A escrita de Conceição Evaristo está impregnada de etnicidade, pois ela invoca, em toda a narrativa, os costumes, a língua, as crenças do povo negro. Neste contexto, fica claro que o seu fazer literário parte de um lugar específico de fala. Fica evidente também [...], que a escritora coloca os elementos característicos de uma escrita afro-brasileira. (ALMEIDA; BEZERRA, 2019, p. 19).

Ela deixa claro que a escrita feminina construída por mulheres negras vem anular a voz que, sem conhecimento de causa, é usada para descrevê-las, revelando uma imagem inferiorizada. Por isso, a autora desconstrói a imagem da mulher negra, de ser apenas um corpo. Nesse contexto, a literatura de escritoras negras tenta desconstruir uma imagem, um conceito, uma marca criada pela sociedade dominante, predominantemente burguesa, machista e branca. Antes, a mulher era descrita e agora ela se autorrepresenta, mostrando suas vivências, seus sentimentos e sua força através da escrita. É justamente isso que Conceição Evaristo faz, ela se diz em *Ponciá Vicêncio*, ela representa todo um povo, reconstruindo sua identidade afro-brasileira (ALMEIDA; BEZERRA, 2019).

Em *Ponciá Vicêncio*, há uma rememoração de toda a luta ancestral dos povos afro-diaspóricos que vieram escravizados para o Brasil. Ao mesmo tempo, a protagonista é herança ancestral desse povo, pois ela resgata em memórias e vestígios toda a história do povo negro, até então esquecida pela história oficial. Sua história se ancora em memórias do passado, mas se presentifica e evoca sujeitos subalternizados para além dela. Suas lembranças e vivências se confundem para demonstrar que a escravização não findou, mas que continua nas vidas de milhões de afro-brasileiros. Logo, esta ficção de Evaristo trabalha esse passado de escravidão como lugar de luta e resistência, almejando uma outra alteridade, na qual a dignidade do povo negro seja reconhecida e reparada, autoafirmando-se quanto à sua identidade étnica e ancestral.

Outra acepção acerca da escrevivência é o cooptar de cenas do cotidiano que nascem da experiência particular da escritora ou de uma coletividade negra. Tudo isso se transforma em texto literário. Evaristo defende que quando a autoria vem de pessoas, mulheres como ela, filha de lavadeira e ex-empregada doméstica, cuja experiência inclui posições de subalternidade, essa escrita literária “de dentro”, que conhece a história de seu povo e seu lugar de subalternização, reflete uma experiência diferenciada, atravessada por uma condição de gênero, raça e classe (DAVIS, 2019).

Na poética de escrevivência de Evaristo, as personagens femininas e afro-brasileiras possuem um importante papel na tessitura de novas e ressignificadas histórias do povo preto, que carrega uma herança histórica e arraigada na cultura atrelada à escravidão. Através da escrevivência, Conceição Evaristo nos apresenta novos caminhos para a literatura brasileira, caminhos nos quais a resistência e a emancipação negras são delineadas e evocadas literariamente.

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e social pelo sistema escravocrata do passado e, hoje ainda por políticas segregacionistas existentes em todos, se não em quase todos, os países em que a diáspora africana se acha presente, coube aos

descendentes de africanos, espalhados pelo mundo, inventar formas de resistência. [...] A identidade vai ser afirmada em cantos de louvor e orgulho étnicos, chocando-se contra o olhar negativo e com a estereotipia lançados ao mundo e às coisas negras. (EVARISTO, 2009, p. 12).

A escrevivência demarcada no romance *Ponciá Vicêncio* evoca uma coletividade, uma identidade étnica, clamada pelos pretos e pretas da diáspora. É, portanto, uma proposta transgressora e questionadora do discurso historiográfico oficial, que visa denunciar suas rasuras tanto na História quanto no cânone literário. Trava um embate com as memórias legitimadas e as memórias subterrâneas, propositalmente silenciadas e apagadas da História oficial através do discurso do colonizador.

Ponciá passa por muitas dores, desde a morte repentina do pai, sua tristeza com a vida castigada dos pretos e pretas da roça, que ficam cada dia mais pobres, a perda dos seus sete filhos, as agressões do marido, que não entendia suas ausências, sua doença, até a separação da mãe e irmão, quando resolveu ir para a cidade. Contudo, ela também nos revela a história de superação de uma mulher preta, que, apesar de não vencer na vida como se espera na cidade grande, reencontra sua ancestralidade, mostrando que é possível ser feliz indo ao encontro de si mesma, do seu povo, dos elementos da natureza de sua terra ancestral.

Ponciá e sua mãe buscavam o barro da lama do rio perto da Vila dos Pretos para modelar objetos de uso doméstico como canecas, pratos, bacias, objetos de decoração, dentre outras coisas:

A mãe fazia panelas, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Depois de seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de barro também. As coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar. (EVARISTO, 2017, p. 20).

Essa prática da modelagem em barro era um saber das mulheres da família Vicêncio, que as reconhecia em toda a comunidade da Vila dos Pretos e tem grande valor como chave interpretativa dentro da narrativa,

pois esse trabalho com o barro denota uma marca da memória ancestral que constrói sua identidade não só cultural, mas também étnica. Do mesmo modo, a fertilidade de Ponciá na narrativa dá-se através do seu veio criativo ao modelar o barro, mesmo tendo sido negada quanto ao nascimento de seus filhos de sangue (que morreram todas as sete crianças), a história sinaliza que sua fertilidade reside na criação dos objetos de cerâmica tão caros à vida de Ponciá, da sua família e da história do povo preto da Vila Vicêncio.

Um dia Ponciá modelou um homenzinho de barro, envergado, condoído, com o braço cotó, que em seu semblante parecia rir e chorar, tal qual seu Vô Vicêncio. Sua mãe, muito assustada, escondeu o homenzinho de barro e depois mostrou ao pai de Ponciá a obra inusitada da filha. O homem avaliou e devolveu à filha seu feito, percebeu a semelhança literal com seu velho pai, mas não ficou estarelecido com a situação. Esse homenzinho de barro está presente em toda a narrativa e, mesmo depois de Ponciá ter ido para a cidade, ele permanece na casa guardado no fundo de um baú. Ela, num retorno à sua casa, resgata seu homenzinho de barro e o leva consigo para sua casa na cidade. Resgata uma memória de seu passado do qual ela não poderia nem querer fugir. A memória do seu povo carregada consigo está representada no minúsculo homenzinho de barro.

Notamos que numa das reflexões de Luandi, irmão de Ponciá, ele manifesta o desejo de resgatar essa memória de seu povo, de sua família, materializada e representada nas artes de modelar a terra bruta nas mãos, a terra que aos pretos da Vila pertencia, mas que havia sido usurpada pela ganância dos senhores que se julgavam donos daquela terra e dos artefatos de barro feitos pela mãe e irmã. Assim ele diz: “Um dia ele voltaria ao povoado e tentaria recolher alguns trabalhos dela e da mãe. ***Eram trabalhos que contavam partes de uma história. A história dos negros talvez.***” (EVARISTO, 2017, p. 109, grifos nossos).

Esse excerto evidencia a consciência étnica e identitária de Luandi e de sua família. Aqueles objetos de barro tal como o homenzinho de barro que ria e chorava ao mesmo tempo materializam os sofrimentos

ainda vivos nas memórias de seu povo como metáfora de uma memória que não podia ser esquecida nem descartada, “[...] porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, *a criação de um outro destino*.” (EVARISTO, 2017, p. 109, grifo nosso).

Considerações finais

Conceição Evaristo engaja sua escrita literária com a vida e memória do povo preto, marcando um espaço de escuta aos que estavam silenciados pelo discurso oficial, pela história oficial e pela literatura embranquecida e eurocêntrica. Sua poética escreviente vem reconhecer e legitimar narrativas e vozes que antes eram só ruídos e prantos. Essa escritora tece histórias usando suas experiências de vida, sua infância pobre, seu passado em uma favela, sua condição de mulher negra, tudo isto reunido e a imbuir e enriquecer sua escrita literária.

Evaristo reflete sobre a necessidade de recordar. As narrativas negro-brasileiras estão cercadas por lembranças e esquecimentos, bem como por narrativas alicerçadas em experiências de vida, escritas e estruturadas a partir de sentimentos, resgatadas pelas diversas informações que compõem as recordações dos sujeitos. “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.” (BENJAMIN, 1987, p. 239). Assim o faz Evaristo, escava o que está soterrado, porque é de onde escava que advém os alicerces, a reinvenção de um novo destino.

Em *Ponciá Vicêncio*, Evaristo constrói sua narrativa impregnada de passado e história, fruto de memórias do povo preto da diáspora. Na multiplicidade de vozes presentes em seu texto, principalmente as “vozes-mulheres” representadas por Ponciá, Maria Vicêncio e Nêgua Kainda, Evaristo evoca símbolos ancestrais da cultura e religiosidade africanas, que em solo brasileiro ganharam vida e foram ressignificadas.

Constatamos nessa narrativa que existem resíduos da herança colonial que se imbricam e moldam experiências de opressão ao povo preto da

Vila Vicêncio. Em busca de melhores condições de vida, muitos negros e negras como Ponciá buscam na cidade uma vida diferente da do campo, mas não a encontram. Encontram somente miséria, racismo e exclusão social. Ponciá é a representação da mulher negra afro-diaspórica que busca emancipação e que, ao mesmo tempo, redefine sua(s) identidade(s) em um mundo de constantes mudanças. Assim como a dela, outras vozes femininas protagonizam suas histórias individuais, tendo em comum a condição de subalternização do povo preto.

Conceição resgata essa herança ancestral não como um passado idílico, mas como forma de representar a complexidade histórica da experiência da população negro-brasileira, rememorando a ferida colonial, o trauma colonial da separação. O objetivo é visibilizar um sentimento de pertencimento de identidades construídas aqui quer sejam culturais, étnicas ou religiosas, mas que tem como base de assentamento o retorno às tradições e raízes culturais, além da busca por uma relação mais humanizadora entre o/a homem/mulher e a natureza que a modernidade dicotomizou.

Referências

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de; BEZERRA, Simone Maria. Escrivência: Escrita, identidade e o eu feminino negro em Ponciá Vicência de Conceição Evaristo. *Revista Científica da FASETE*, v. 1, p. 10-39, 2019.

ALVES, M. *A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência*. ABPN, v. 1, p. 181-189., nov/fev. 2010 / 2011.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BISPO, Ella Ferreira. LOPES, Sebastião Alves Teixeira. Escrivência: perspectiva feminina e afrodescendente na poética de Conceição Evaristo. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 186-201, jan./jun. 2018.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. *Portal Geledés*, 12 jul. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>> Acesso em: 31 jan. 2019.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: História e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte, n. 23, p. 1-17, nov. 2008.

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

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIEBIG, Sueli M. “*Escrevivências*”: Evaristo e a subversão de gênero em Insubmissas lágrimas de mulheres. Anais XII CONAGES – Colóquio Nacional Representação de Gêneros e de Sexualidades, 2016. Disponível em: https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA6_ID571_30042016200422.pdf. Acesso em: 1 jun. 2020.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. *História oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265, jan./jun. 2014.

MELO, Henrique Furtado de; GODOY, Maria Carolina de. (Re)tecendo os espaços de ser: sobre a escrevivência de Conceição Evaristo como recurso emancipatório do povo afro-brasileiro. De volta ao futuro da língua portuguesa. In: *SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA*, 5., 2017, Lecce. Atas [...]. Lecce: Università del Salento, 2017. p. 1285-1304.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol 32, n 94, junho\2017.

OLIVEIRA, A. X. G. D. Conceição Evaristo e o cânone no Brasil. *II CONALI Congresso Nacional de Literatura*, João Pessoa - PB, nov., 2014, p. 924-934.

Em múltiplas partes do globo, autores, coletivos políticos e artísticos, curadorias, instituições do pensamento e da memória tem articulado teorias, práticas e dispositivos da imaginação que tornam o contemporâneo um tempo insurrecto. Não porque as opressões, extermínios e apagamentos de toda ordem tenham reduzido sua abrangência, mas porque o espaço enunciativo hoje ocupado por sujeitos historicamente silenciados se faz notar em múltiplas plataformas, alargando incomparavelmente a produção de significações e narrativas pluriversais.

A emergência de se criar um espaço crítico para ler obras desse líquido território atlântico aponta, em primeiro lugar, para o diálogo que estabelecem com as demandas do contemporâneo – um tempo de resgate, revide e reexistências que tem emergido de diversas partes do globo em que houve escravidão, colonização e ocidentalização. *Conexões Atlânticas: ensaios sobre literaturas africanas e afro-brasileiras* é um tijolo a mais nessa ponte de construção de espaço crítico.

Prof^a. Dr^a. Fernanda Miranda - UNIFESSPA

