

REVISTA

Número 23 / 1º Semestre 2019

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES-CHEFE

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil

Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa-Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil



José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

COMISSÃO DE REVISÃO

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil

Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa-Seyi Salles Bento, São Paulo, Brasil

Pamela Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife - CESAR - Projeto NAVE, Brasil

EDITORA DE LAYOUT, DESIGN E EDIÇÃO DE ARTE

Oluwa-Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Revista Crioula
ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:
AYA

Significado:
Resistência e
Perseverança



PPGECLLP





SUMÁRIO

EDITORIAL	7
<i>Aline da Silva Lopes; Edson Salviano Nery Pereira; Esdras Soares da Silva; José Victor Nunes Mariano & Oluwa-Seyi Salles Bento</i>	8
ARTIGO MESTRE	
11	
Novas perspectivas para Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes	
<i>Emerson da Cruz Inácio</i>	12
DOSSIÊ A EXPERIÊNCIA ÉTNICO-RACIAL NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA ..	34
ARTIGOS	35
A identidade étnico-racial em <i>Contos Negreiros</i> (2005), de Marcelino Freire	
<i>Taysa Cristina da Silva</i>	36
A mulher negra e as relações de poder em <i>Mariana</i> , de Machado de Assis	
<i>Andressa dos Santos Vieira</i>	53
Análise do conto "Impacto poético", de Luiz Silva, sob a ótica do Movimento Negro	
<i>Anderson Caetano dos Santos</i>	65
As imagens do animismo em dois romances de Boaventura Cardoso	
<i>Felipe de Oliveira Puritta</i>	79
Colonialismo e libertação: Tensões raciais em <i>A geração da utopia</i> , de Pepetela	
<i>Matheus Vieira dos Santos</i>	92
Entre o eco e a ressonância: Vozes femininas em <i>Becos da memória</i> , de Conceição Evaristo	
<i>Raquel Mariane da Silveira</i>	99
Existe uma literatura negra em Portugal?	
<i>Bianca Mafra Gonçalves</i>	120



Figurações ambivalentes de uma infância possível no pós-abolição em <i>Raiz de um negro brasileiro</i> , de Oswaldo de Camargo <i>Fernanda Silva e Sousa</i>	140
Gritos insurgentes em carne viva e hashtag: <i>#Parem de nos matar!</i> e o escrever contra o genocídio do negro brasileiro <i>Jânderson Albino Coswosk</i>	153
Identidade e feminismo negro em poemas afro-brasileiros <i>Camila Bastos Lopes; José Guilherme de Oliveira Castro; Lucilinda Ribeiro & Paulo Jorge Martins Nunes</i>	166
Kikio: entre as palavras e as cores, o imaginário social <i>Flávio Faccioni & Claudete Cameschi de Souza</i>	183
Narrativa e experiência histórica no romance de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos <i>Fernanda Rodrigues Miranda</i>	213
Nas trilhas da memória: <i>Mayombe</i> e <i>Noites de vigília</i> entre a literatura e a história angolanas <i>Adelino Pereira dos Santos & Derneval Andrade Ferreira</i>	230
O "Caindumbo": colonialismo, trabalho e racismo em <i>Branços e negros</i> , de Guilhermina de Azeredo. <i>Luiz Fernando de França</i>	248
Um sonho dantesco: uma leitura de <i>O navio negreiro</i> , de Castro Alves <i>João Pedro Lima Bellas</i>	261
Violência, criminalização e genocídio em <i>Capão pecado</i> <i>Clarissa Damasceno Melo & Inara de Oliveira Rodrigues</i>	278
DIÁRIO ACADÊMICO	300
Experiências transversais: formação, pesquisa e docência vistas de dentro <i>Lara Santos Rocha</i>	301
ENTREVISTAS	312



Entrevista com Cidinha da Silva <i>Oluwa-Seyi Salles Bento</i>	313
Entrevista com Lubi Prates <i>Oluwa-Seyi Salles Bento</i>	320
RESENHAS	326
A negritude viva em <i>Terra Negra</i> , de Cristiane Sobral <i>Dileane Fagundes de Oliveira</i>	327
ARTIGOS & ENSAIOS	335
Configurações de guerrilha nos escritos de Jorge Amado <i>Uelton Silva Santos</i>	336
CADERNO DE POESIAS	353
Bandeira branca <i>Zainne Santos Lima</i>	354
Corpos-fêmeos (in)visibilizados e socializados nas redes <i>Cristiane de Mesquita Alves</i>	355
Lombo preto <i>Joyce Maria dos Reis Santana</i>	357

 **EDITORIAL**

Editorial

Aline da Silva Lopes

Edson Salviano Nery Pereira

Esdras Soares da Silva

José Victor Nunes Mariano

Oluwa-Seyi Salles Bento¹

Com muita satisfação, apresentamos a edição 23 da Revista Crioula, com o dossiê “A experiência étnico-racial nas Literaturas de Língua Portuguesa”. Fomos surpreendidos, positivamente, com uma grande quantidade de submissões - evidência de que, cada vez mais, raça e etnia têm sido apropriadas como conceitos crítico-analíticos na área dos estudos literários. Este acontecimento nos deixa duplamente satisfeitos: enquanto organizadores de um número com expressiva participação; e o fato de que a maioria dos editores atuais da revista também fazem suas pesquisas a partir dessa perspectiva.

Este número é aberto com o Artigo Mestre do Prof.º Dr.º Emerson da Cruz Inácio, docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, que reflete sobre o comparativismo literário e sua raiz nacionalista e aponta a recente entrada das literaturas afroidentificadas e LGBTTTQ+ nesta seara. O autor pesa o olhar sobre a experiência literária afro-portuguesa, buscando apontar como, se não o nacionalismo, a língua nacional,

¹ Os editores são alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).



segue se sobrepondo aos aspectos étnico-raciais, como se o conceito de lusofonia já não tivesse perdido força de contenção de sociedades racialmente pluriétnicas. Este texto, ao lado de poucos outros, tensiona o mito de ausência de comunidade negra em Portugal, e evidencia, a partir de documentos literários, um grande equívoco - para não dizer invisibilização.

Tendo em vista a relevância dos aspectos étnico-raciais para as pesquisas sobre literatura e impulsionada pelo grande número de trabalhos publicados sobre o tema, a Crioula apresenta uma série de artigos, entrevistas e textos literários que pautam questões como identidade, colonialismo, feminismo negro, racismo, violência e genocídio nos países de língua oficial portuguesa, como Brasil, Angola, Moçambique e Portugal. Dessa forma, há textos sobre a obra de autores já consagrados, como Machado de Assis, Lima Barreto e Castro Alves, mas abordados a partir de uma nova perspectiva crítica. A obra de escritores brasileiros contemporâneos, como Conceição Evaristo, Marcelino Freire, Cuti, Oswald de Camargo, Ferréz e Cidinha da Silva, são também objetos de olhares e análises cuidadosas.

Renovando o propósito de pensar o continente africano, outros textos contribuem, ainda, para a superação de antigos e insistentes estereótipos, tanto ao revelar a diversidade de vozes e tons em que se manifestam as literaturas africanas de língua portuguesa - como nos romances do angolano Boaventura Cardoso -, quanto ao desvendar as estratégias de que lançou mão a literatura colonial na escrita de uma redentora narrativa da colonização, conforme exemplifica a obra da portuguesa Guilhermina de Azeredo.

No Diário Acadêmico, trazendo reflexões essencialmente humanas acerca da experiência laboriosa de acomodar pesquisa, docência e militância, Lara Santos Rocha - mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, professora da rede pública de ensino e militante antirracista e da Educação Popular - compartilha os obstáculos, as transformações

e os sucessos de sua pesquisa-ação. Lara que, em suas próprias palavras, é "professora acadêmica e acadêmica professora", vive o que muitos de nós, pós-graduandos, vivemos: acúmulo de funções e tempo para produção reduzido. Porém, esta jovem professora deixa evidente, com bom humor e franqueza, seu gosto pelas intersecções que a movimentam.

Nesta edição, os leitores encontram ainda entrevistas com Cidinha da Silva, escritora e editora, e Lubi Prates, poeta, editora e tradutora. Ambas falam de suas trajetórias pessoais, profissionais e acadêmicas, com destaque para suas produções literárias e percepções sobre a autoria negra. Caminhando para o final, há uma resenha da obra Terra Negra, de Cristiane Sobral, e nas últimas páginas, como para recuperar o fôlego (ou perdê-lo de vez), poemas de Zainne Lima Matos, Cristiane de Mesquita Alves e Joyce Maria dos Reis Santana.

Esta edição é fruto de cooperação, convicção, trabalho incansável e muita força de vontade. Agradecemos a todos os pesquisadores que enviaram textos a este dossiê e também aos muitos pareceristas que avaliaram os trabalhos submetidos. Um agradecimento especial a você, leitor, pelo tempo dispensado no folhear destas páginas.

Desejamos uma excelente leitura!

 **ARTIGO MESTRE**

Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes

New perspectives for Literary Comparatism of Portuguese Language Literatures: the afrodescent series

Emerson da Cruz Inácio¹

RESUMO

A partir da discussão a respeito do Comparatismo Literário/ Literatura Comparada, apresento neste artigo algumas provocações para a leitura crítica da produção literária afrodescendente brasileira e portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Comparatismo literário; Literatura Comparada; Séries Afrodescendentes.

ABSTRACT

From the discussion about the Literary Comparatism/ Comparative Literature, this article presents some provocations for the critical studies of Brazilian and Portuguese afrodescent literary production.

KEYWORDS: Literary Comparatism; Comparative Literature; Afrodescents Series.

¹ Doutor em Letras vernáculas, Livre-docente em Crítica Cultural e professor da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.



Se, como afirma René Etiemble, “não é necessário [...] que a literatura comparada tenda a reconstituir, em benefício de uma Europa conservadora e católica, um centro do mundo, arbitrário e perigoso” (COUTINHO & CARVALHAL, 1994, p. 195), talvez se nos imponha, como urgência, pensar algumas das novas possibilidades críticas e analíticas do comparatismo literário de Língua Portuguesa, sobretudo quando pensada à luz dos fenômenos literários mais recentes, como as textualidades queer e os estudos negros/afrodescendentes.

Para tanto, talvez seja necessário pensar a rasura dos paradigmas de classe e de nacionalidade e dos seus desdobramentos - como o cânone literário e as literaturas nacionais -, como os possíveis operadores críticos de que temos nos valido na compreensão dos sistemas literários de Língua Portuguesa; bem como, urge refletir acerca da absorção (ou o acoplamento) de novos arranjos estéticos ao que hoje se reconhece como “discursos da tradição” nessas literaturas. Assim, observados alguns novos vetores analíticos mais contemporâneos como corpo, as sexualidades, a raça, as identidades e os gêneros, ao lado de noções como “rede literária” e literatura-mundo, intenta-se a reflexão de um novo “desenho” para o modelo comparatista de que dispomos, com ênfase na vocalização, pela literatura, das identidades, saberes e estéticas subalternizados.

Fato incontestado é que o comparatismo literário - a Literatura Comparada, portanto - demonstrou-se, durante o último quarto do século XX, como uma disciplina que parecia oferecer aos Estudos Literários o fôlego necessário para continuar sobrevivendo como área específica, inclusive, mediando os embates entre os insurgentes Estudos Culturais e os bem sedimentados Estudos de Literatura *per se*; isto porque estes estudos - diante dos excessos teóricos, de um lado, e da leitura cerrada e imanentista, de outro - pareciam perder para outras áreas das Ciências Humanas a sua função de articuladora de dizeres antes muito específicos, num processo em que a clareza das múltiplas relações entre o texto e a vida (social, cultural, política) deixava cada vez mais exposta a natureza *trans*

disciplinar, semiótica, discursiva) “assumível” pelo texto literário, na sua natureza, um “travesti da linguagem”².

Noutras palavras, diante da autoridade que se passava a conferir ao leitor – incluindo-se aqui, o Crítico como Leitor - a ascensão dos fenômenos da literatura de massa como forma de ingresso e acesso às Letras e o distanciamento entre crítica especializada e leitor comum, foram criando mínimas fraturas que pareciam comprometer o papel e a atuação tanto do crítico quanto do objeto que aquele criticava. Em paralelo, a emergência de literaturas nacionais oriundas de territórios antes ocupados/ colonizados/ silenciados/ subalternizados, bem como a conformação de novos dizeres estéticos que redundaram dos povos em processo de descolonização e de reestruturação identitária, realizaram a dupla tarefa de tanto favorecerem um novo vigor ao aparentemente fraturado campo, quanto demandaram novas abordagens que avançaram sobre o rigor crítico estrutural/formalista em favor da compreensão dos novos fenômenos que surgiam.

Ao par disso, a emergência dos estudos feministas, de gênero e culturais foram também decisivos para que a houvesse um deslocamento de saberes, por um lado, como também o recrudescimento dos estudos de caráter hermenêutico e estilístico, tendo como resultante o embate visto no correr dos anos de 1990: Estudos Literários *per se* contra Estudos Culturais/Crítica Cultural, entendendo aqui estes últimos como todas e quaisquer manifestações críticas que, por ventura, fugissem às leituras de caráter imanentista a que se fora preciso retornar como

² Em nossa perspectiva, o texto literário - em particular o poema - performativiza (cf. ZUMTHOR, 2000; BUTLER, 2003) outras formas discursivas e textuais, intentando sempre um efeito estético, que “sem recorrer à alteração visível das formas” (SARDUY, 1979), se funda num pacto de leitura em que o falseamento e o simulacro se constituem como procedimentos. Obras como a de Al Berto (*O Medo*), Pedro Nava (*Baú de Ossos*), José Cardoso Pires (*Balada da Praia dos Cães*), Mario Vargas Llosa (*Pantaleão e as Visitadoras*), Hilda Hilst (*Fluxo-Floema*), Maria Gabriela Llansol (*Um falcão no punho*), bem como o cada vez recorrente formato diário podem se constituir como exemplos de como a relação forma / conteúdo se imbrica na construção de uma semântica textual complexa e que, não raras vezes, compromete o gênero literário como categoria imanente e preexistente. Esse travestimento se revelaria na não submissão do nível simbólico (o conteúdo, o plano da significação) ao físico e aparente (plano do significante, do gênero literário).



forma de “fortalecer” o campo crítico contra os processos de ideologização do texto literário a que Harold Bloom alude mais de uma vez (1995; 2003).

Neste quadro, a Literatura Comparada pareceu tornar-se duplamente um campo adequado aos embates, uma vez que trazia de um lado os olhares mais tensos a respeito das abordagens críticas, como também era o espaço de arejamento onde as novas e as sedimentadas teorias pareciam dialogar sem maiores tensões. Sobretudo a partir da já referida emergência das textualidades e discursos oriundos dos espaços antes ocupados por potências europeias, sabidamente as de línguas francesa e inglesa, que pareciam questionar o estatuto cultural e literário dos sistemas literários que se apresentavam como “matrizes” (aqui, na dupla acepção do termo). Notemos que a Literatura Comparada passava a servir, nesse novo contexto, não apenas para a promoção de discussões entre sistemas literários e linguísticos distintos, mas também como uma ferramenta de leitura que, em termos intrassistêmicos, passava à compreensão não mais do grande e amorfo espaço das nacionalidades majoritárias, mas a outro, àquele relativo à compreensão das nacionalidades literárias que surgiam a partir do pleito por identidades específicas, construídas pela e na diferença da experiência do colonizador, quanto na demarcação de dizeres próprios que mesmo utilizando a linguagem herdada, tornavam-na outro mecanismo expressivo, como bem o vemos com poetas e prosadores de origem angolana e moçambicana (Luandino Vieira e José Craveirinha, notadamente), ou mesmo em brasileiros pertencentes ao Modernismo Paulista, como o caso da dupla Mário e Oswald de Andrade.

Renné Wellek, na conferência “A crise da literatura comparada”, de 1959 (COUTINHO & CARVALHAL, 1994), ao localizar na efervescência vanguardista europeia o início da crise dos estudos literários, denota que não se tratava apenas da instauração de uma crise de formas e expressões, mas também de métodos e de crítica, uma vez que o aspecto fugidio e inapreensível das novas textualidades frisavam a impotência do campo teórico diante da imprevisibilidade, da *blague* e da negação dos recursos antes privilegiados pela crítica (COUTINHO & CARVALHAL, p

108-110). Como criticar o novo, o inusitado, o híbrido, quando os discursos analíticos favoreciam sempre a compreensão de formas sedimentadas na História e na Cultura e que foram justamente ao que as vanguardas, o experimentalismo, os modernismos – onde houve – quiseram renunciar?

A Literatura Comparada, pelo mesmo caminho, seja pela fragilidade de um método que não há e mesmo por se tratar de uma posição de leitura, de um gesto crítico, parecia, segue Wellek, ir pelo mesmo caminho quando, por exemplo, não insistia em problematizar de maneira inter-relacional as histórias literárias nacionais do ocidente, cuja interpelação seria necessária à construção de problemas que, seguramente e por suas dificuldades, apontariam para a criação também de soluções, que de uma forma ou de outra, ensejariam algum método que fosse. Sobretudo porque se tratava para o crítico que a distinção entre as abordagens comparatistas e geral em nada se diferenciariam, uma vez que o objeto tratado – o texto literário, manifesto para ambas – demandaria outros aprofundamentos que não a simples distinção entre o olhar sincrônico ou diacrônico, paradigmático ou sintagmático ou de sucessão ou oposição dentro de uma série. Por decorrência, Wellek enfatiza o fato de que a Literatura Comparada corria em direção a uma disciplinarização, o que em lugar de fomentar as dinâmicas culturais e estéticas entre os vários espaços estéticos e discursivos, apontaria, para uma espécie de “comércio exterior (...) entre duas literaturas”, limitando-a ao estudo de “escritores secundários e aparências”, ao historiografismo descritivo ou ao estabelecimento de uma rede de influências que em nada ou muito pouco favoreceria à construção de uma espaço analítico mais profícuo (cf. COUTINHO & CARVALHAL, p. 110).

A despeito do “desencanto” do notabilizado crítico acerca da área a que se dedicara e de um certo juízo acertado à altura - mas que hoje nos parece centrista, cabe sempre relevar que será justamente, num primeiro momento, obras e autores secundários e as redes de “influências”³ que conferirão a permanência da

³ Cabe sempre lembrar que o uso do termo influência e de correlatos pressupõe a criação de hierarquias a que renunciamos ideologicamente e criticamente: a “influência” sempre minimiza,

Literatura Comparada, sobretudo quando passa a ser um modo de ler as insurgências estético-literárias que redundariam dos processos de *descolonização*⁴ e que passariam a reclamar leituras e a abrir sentidos para além de marcadores histórico-discursivos como Nacionalidade e Classe, tão caros à certa leitura que também é acompanhada pelos estudos comparatistas.

Disso talvez decorram as tendências apontadas por diversos críticos e teóricos (Atas dos Congressos da ABRALIC entre 1994 e 2000, Carlos Ceia, Tânia Carvalho, Eneida Leal Cunha, dentre outros), que denotam não o esgotamento da abordagem comparatista, mas, sim, sua abertura à compreensão de fenômenos literários mais contemporâneos e à incorporação de expressões antes marginalizadas e periféricas, como as produções de assinatura feminina e LGBTTTQ+; a literatura negra/afrodescendente e negrodiaspórica; ocorreria, nesse sentido, a incorporação das letras de rap, da *slampoetry* e demais manifestações performáticas da poesia. Assim, o comparatismo literário apontaria, inicialmente, para um viés multi e *transdisciplinar*, pela incorporação de diálogos com outras disciplinas da área de Letras, como os estudos de Tradução, a Análise do Discurso e a Semiótica, justamente porque o arcabouço literário deixaria de dar conta sozinho das imbricadas redes que passariam a compor o texto. Uma segunda via caminharia pelos aspectos *interdiscursivos*, ao observarem o texto literário em interface com outras áreas das Ciências Humanas e Sociais, como os Estudos de Gênero e Sexualidades, Sociologia e História; numa última laçada, a

minoriza e impõe ao “influenciado” um jogo especular, colocando-o à sombra e enfraquecendo o impacto discursivo de seu ato de fala. A perspectiva de Harold Bloom, em *A angústia da influência*, que aponta para o imperativo da superação criativa e estética, parece-me mais acertada, ainda que este crítico ideologicamente ignore, na sua teorização, a relação complexa entre autores pertencentes a culturas de matriz colonizatória e seus “vates” oriundos dos países colonizadores.

⁴ A utilização do termo assume aqui os sentidos que recentemente vem sendo utilizado tanto pelos Estudos Feministas e Decoloniais quanto pelo pensamento Afrocêntrico e se baseia na perspectiva de Jacques Derrida (1973); depois, Gayatri Spivak (2010) e mais recentemente Achille Mbembe (2014) quando se referem ao *falologocentrismo*: trata-se de renunciar/denunciar/suspeitar às/as/das perspectivas de um centro modelar, normativo, pautado no ponto de vista do norte global e identificado com o gênero masculino, com a raça branca e com uma orientação heterossexual. Tais perspectivas regem o mundo, bem como as formas de saber, poder e de conhecer. Descolonizar, nesse sentido, implica uma modificação na episteme e nos campos epistemológicos.

intersemioticidade, pela observação dos textos literários na sua interatividade com outras linguagens, como ocorre mais contemporaneamente com o cinema e as artes plásticas, poesia e *rap*, e mesmo com as expressões não líricas como os versos e frases grafitados pelas ruas das grandes metrópoles.

Como bem se pode observar, essas três tendências parecem aduzir para a possibilidade de ter/ser a Literatura Comparada um território fronteiriço que tangencia às línguas, às práticas discursivas e culturais, bem como discursos estéticos que pertençam quer a um ou mais sistemas literários ou simbólicos, nacionalidades, gêneros. Ressalte-se por esta visada, ainda, o potencial histórico, político e ideológico atinente às práticas literárias, bem como a circunstancialização de demandas contemporâneas, ligadas à urgência de certos atores sociais em se dizerem esteticamente a partir dos horizontes onde se ancoram suas subjetividades, sejam eles o sentimento de ausência ou de pertencimento a uma nacionalidade, inclusão ou não nos cânones literários e culturais ou mesmo a busca por novas dicções e expressões para o fenômeno literário. Certo nos parece que, em tempos de revisões epistemológicas e de ênfase em saberes mais localizados frente aos incisivos contornos globalizatórios (MIGNOLO, 2003; SANTOS, 2010), o comparatismo possa ser aplicado como um procedimento capaz de aproximar realidades culturais díspares ou colaborar para que aspectos antes silenciosos e subalternizados dominem os códigos necessários a sua legibilidade literária e passem a ser entendidos, a partir do gesto comparatista – friso, não como fenômenos isolados e relativos, mas como maneira de se conformar novos saberes, construíveis na e pela observação do que existe para fora do centro e do cânone.

Ao largo disso, a premissa criada e defendida pelos grandes teóricos do comparatismo, em fins do século XIX e início do XX, a respeito da impossibilidade de realizarmos leituras comparatistas dentro de um sistemas linguístico e cultural apenas, cai por terra, já que, como nos apontaria os estudos sociológicos e antropológicos, bem como a Linguística, a “coincidência” de uma língua, de um



código comum entre um ou mais objetos estéticos, não implica, necessariamente, a semelhança de campos culturais e discursivos próximos. Por outro lado, pode ensejar uma problematização ainda maior, em função da desnaturalização e da desterritorialização provocadas pelo aparentemente comum tomado agora não como traço de unidade, mas de diferenciação, como observamos, por exemplo, quando colocadas lado a lado obras literárias de língua portuguesa como *Vidas Secas* (Graciliano Ramos), *Flagelados do Vento Leste* (Baltazar Lopes) e *Gaibéus*, de Alves Redol. Ou, ainda, *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Periferia*, de Iolanda Zuñiga⁵.

Aqui caberia, ainda, a reflexão acerca do que tem sido produzido em Língua Portuguesa sob a alcunha de literatura negra/afro-brasileira/negrobrasileira, no Brasil; e por literatura afro-portuguesa ou portuguesa afrodescendente, em Portugal. Inseridos em um processo histórico semelhante – o que envolve, claro, tanto o empreendimento colonial quanto a sobretudo a escravidão – ambas as manifestações literárias enfrentam, em termos mais gerais, problemas semelhantes quanto ao seu reconhecimento como parte integrante dos sistemas literários em que surgem como fenômenos. Disso decorrem, ainda, processos que envolvem políticas de reconhecimento identitário e cultural que vão desde acesso aos elementos caracterizadores de uma cidadania e desembocam no direito inalienável à “posse” de bens culturais como a Literatura, sua produção e seus processos críticos, que garantem a esses indivíduos a ruptura com seu estatuto de objeto colonial ou “coisa” ou ser a representado, mas, sim o acesso pleno a sua conversão a sujeitos e objetos de seus próprios discursos. Demarcam-se claramente no rol numa rede enunciativa, estética e criativa que passa, necessariamente, pelo acento identitário e pelo reconhecimento de seus emissores não apenas como sujeitos da diferença em culturas majoritariamente brancas,

⁵ O referido romance foi publicado na Galícia, em 2010, e escrito parte em galego, parte em português. Incluo-o neste rol porque é uma demanda política de certos autores galegos contemporâneos a inserção de suas obras no arranjo maior da Língua Portuguesa ou, como preferem os portugueses, da “Lusofonia”. A esse respeito há o artigo “O Galego e a Lusofonia”, do pesquisador Xavier Frias Conde, disponível em <http://ppl.gal/o-galego-e-a-lusofonia/> . Acesso em 25/09/18.

como também como elementos de singularização em cânones cuja marca principal é a discussão de uma identidade nacional conformada e que redundaria da ascensão de uma classe social específica, o que moldaria, inclusive, as marcas caracterizadoras do que é ou não considerado “literatura nacional”. Estabelecendo um paralelo com o que, aduz Haroldo de Campos em seu “O sequestro do Barroco” (2011), o elemento insurgente caracterizado pela literatura de dicção negra/afrodescendente – no Brasil e em Portugal poria em cheque a “ideologia substancialista” que caracteriza tanto a tradição literária que muito bem dialoga com os signos de ruptura que por fim a reforçam ao proporem uma nova tradição baseada numa ideia de “evolução literária [...] que corresponde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (CAMPOS, 2011, p. 23).

Se como indiretamente afirma Etienne em seu artigo (COUTINHO & CARVALHAL, p. 195-197), o comparativismo assumiria dentro dos estudos literários um papel político e militante e, portanto, humanista, a aproximação entre as séries literárias negras/afrodescendentes do Brasil e de Portugal pode ensejar uma problematização crítica capaz de redundar em questões teóricas que reforçariam o papel do indivíduo negro no quadro maior dessas culturas, reforçando tanto o estudo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, quanto mesmo das formas de expressão estética negras nos países africanos, em Portugal e no Brasil⁶.

Pode-se, com base na digressão anterior, imaginar que um viés comparatista que abrangesse as textualidades literárias expressas em Língua Portuguesa pudessem ser expostas e/ou resumidas a partir das correntes noções de “Lusofonia” ou que reclamem um “Comparatismo Lusófono”. Entretanto, dispensamos esta abordagem por razões as mais várias, que tanto decorrem da relativa similaridade entre as diversas conformações da Língua Portuguesa, que ao retratarem e refletirem sistemas culturais e ideológicos, bem como experiências e

⁶ Implicitamente a ideia exposta visa questionar o fato de que os cânones de boa parte dos países africanos falantes do português ser composto por autores brancos. E não se trata aqui de assumir, ainda, a posição de Zilá Bernd, em *O que é Literatura Negra?* (1988) no que diz respeito à dicção de um sujeito/indivíduo que se quer negro. Sem contar que já é comum nas falas da militância negra em Portugal a expressão negroafricano ou afroafricano, para indicar indivíduos de pele negra.



subjetividades distintas, paulatinamente se afastam em termos de sentidos a construir, quanto pelo fato de serem o Galego e a Língua Portuguesa códigos conceituais e linguísticos distintos e particulares, no sentido de que o primeiro abrangeria a segunda, mas não o contrário.

Ao lado disso, se pensarmos não apenas baseados nas premissas que conformam o par *langue/parole* (ou norma e uso), teremos mais evidente ainda que a Língua revela bem mais nuances culturais e regionais que a pressuposição de uma “unidade na diversidade” poderia inferir, porque também é filtrada pelas diversas vivências que decorrem dos indivíduos que a utilizam. Óbvio nos parece que a suposta “unidade” que acerca conceitos como o de “Lusofonia” possa apontar para a criação de sistemas hierárquicos dentro de uma conformação que é, segundo as normativas canônicas e cêntricas, subalterna/subalternizada diante de culturas européias ainda mais centralizadoras, numa espécie contraditória e oximórica de “centralismo periférico” que em nada contribui para a compreensão dos variados fenômenos literários mais contemporâneos. Sobretudo aqueles que de maneira contumaz renunciam à norma linguística, ao centralismo e à inserção no cânone literário representado pelas literaturas nacionais, em favor de um posicionamento afrocêntrico e afropolita. Mas, por outro lado, o movimento que descrevemos não é outro senão o rodear o centro, numa circularidade que o envolve e o represa e que só tem a ver com outros elementos também comportados e contemplados nessa borda, como é o caso da produção negra/afrodescendente.

Trata-se, pois, de uma prática comparatista periférica, feita desde sistemas culturais distintos e múltiplos, que têm como aspecto comum o lugar particular que ocupam nos discursos globais, culturais e ideológicos. Nesse sentido, o que defendemos aqui é que a supranacionalidade perseguida pela Literatura Comparada possa ser hoje expressa, também, pelas formas e pelos dizeres literários não hegemônicos, cuja premissa seria não ler o cânone para contradizê-lo, parodiá-lo ou combatê-lo, mas lê-lo sob os variados modos de estar

fora do centro, a partir dessa excentricidade que se não é a mesma mas que engendra formas e estratégias discursivas semelhantes.

Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - ao ensejarem um espaço crítico específico para a inteligência, interpretação e para a criação de vetores analítico-comparatistas necessários à compreensão dos fenômenos literários de Língua Portuguesa, em particular das expressões literárias africanas também expressas nessa língua - contribuem, de certa maneira, para o rearranjo das lógicas críticas atinentes aos estudos comparativistas e às especificidades das literaturas nacionais. Inicialmente, pela quebra de hierarquias entre os diversos cânones literários, uma vez que os percebe para além do confronto entre Cânone e Margens, mas, sim, como territórios discursivos que demandam ser compreendidos por uma outra lógica que põe lado a lado literaturas já sedimentadas - como a Brasileira, a Galega e a Portuguesa - e literaturas em franco processo de sedimentação e leitura. O que se percebe nesse rearranjo é uma perspectivação que se baseia, justamente, nos anteriores processos de exclusão, seleção e eleição, baseados na historiografia literária e na construção de cânones mundiais - ou como se têm preferido, "Literatura Mundo"-, para a partir deles serem pensadas formas de diálogo entre concertos literários, que, por que excluídos, precisam constituir para si outros espaços, bem como formas mais específicas de leitura e crítica.

Nesse sentido, poderíamos inferir a existência não de um "outro cânone", mas de outros cânones que não concorrem com aqueles ditos centrais - os de língua inglesa, espanhola e francesa, por exemplo -, mas que com eles conformam novas redes de leitura e leitores, de forma a transparecer a multiplicidade própria dos nossos tempos, nos quais os antigos e sólidos edifícios culturais podem ser substituídos por uma percepção mais horizontalizada e diversa da literatura, a esse tempo constituída em baixo relevo e perceptíveis no avesso do cânone.



Imitação, repetição, revisão e diferença: da produção literária contemporânea

A busca pelo valor identitário e pelo reconhecimento da contribuição afrodescendente/negra à cultura portuguesa tem, também, como valência, a produção de um “negro escrito”⁷, que se coloca como sujeito e agente de seu próprio discurso, constituindo na textualidade literária um campo em que onde as demandas dos indivíduos – as pessoais e as coletivas – encontram estofos estético e discursivo. Claro aqui me parece que o surgimento no contexto português de uma textualidade (“romance”? “diário”? “memória”?) instigou-me a pensar acerca de uma discursividade afro-portuguesa que se distanciava do âmbito da “literatura lusófona” tão cara a alguma crítica portuguesa. E essa “distância” se constitui pela ambiência da obra e na relação da instância enunciativa com o espaço português, as demandas de uma identidade nacional compósita, sua formação como mulher, os estigmas dos pobres e imigrados e, sobretudo, a autodescoberta de que seu cabelo era o efetivo elemento produtor de múltiplas diferenças. E comecei a pensar tal discursividade muito em relação ao que tem sido produzido no Brasil nos últimos 30 anos, em particular uma produção de forte acento identitário, calcada na expressão de uma estética negra consciente de seu papel intelectual, cultural, político, social, bem como de seu peso ideológico. O “acontecimento” que transformou a aventada hipótese em possibilidade investigativa se deu, justamente, na visita que fiz a Feira do Livro de Lisboa, ocorrida entre fins de maio e meados de junho de 2018: inúmeras publicações brasileiras de autores autoidentificados como negros (Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo, Marcelo de Saete, Ferréz e, sobretudo, Conceição Evaristo) figuravam entre os livros brasileiros expostos para venda e em mais de um *stand* de vendas. Surpresa igual tida numa viagem de fim de semana, um passeio a Paris, quando em visita a duas livrarias, ambas na Rue des Ecoles, proximidades do Collège de France e de

⁷ Expressão tomada de empréstimo do livro *O Negro Escrito* (1986), de Oswaldo de Camargo, poeta negro paulistano.

um dos prédios da Sorbonne: tanto na *L'Harmattan* – tradicional livraria internacional francesa – quanto na *Presence Africa*, deparei-me com prateleiras dedicadas à produção brasileira. Essas tinham como destaque não só os autores antes citados, como as edições bilíngues de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus; isso para não citar os exemplares de *Cadernos Negros* e de antologias as mais variadas contendo, sobretudo, poetas afro-brasileiros. Cabe relevo: o material literário afro-brasileiro tinha destaque semelhante a fenômenos da Literatura Negra afropolitista⁸ mais recente, como Chimamanda Ngozi Adichie e Taise Selasi.

A despeito de quaisquer interesses comerciais dos grandes grupos editoriais; ou mesmo do cada vez mais aparente processo de fetichização do livro; ou de uma necessidade perene do centro de entender quem é este *outro* e qual é a alteridade periférica em jogo, traduzíveis no fascínio pelo exótico extraeuropeu, é preciso pontuar dois aspectos: primeiro, aquele relativo ao desiderato de uma representatividade negra no campo das artes e da cultura, que transcenda aquilo que Stuart Hall (2001) apontou em “Que negro é esse na cultura negra?”, ainda nos anos de 1990. Ou seja, as pessoas negras, ao se quererem e se verem representadas, querem ver-se para além dos espaços da grande cultura de massa, do *show business* ou do campo esportivo, demandando, portanto, uma expressão estética mais elaborada, mormente enfatizada pela produção literária. O passo seguinte dirá respeito ao fato de que à essa demanda por literatura produzida por

⁸ Afropolitismo é um termo cunhado por Taise Selasi, escritora do Gabão, no pequeno ensaio “Bye Bey Barbar” (2010) e depois aprofundado por Achille Mbembe. Diz respeito às experiências de jovens negros nascidos em contextos híbridos, em particular na Europa; filhos de pais migrantes, geralmente plurilíngues e cosmopolitas, estas pessoas vivem produtivamente as possibilidades que sua origem familiar e os novos contextos nacionais e culturais lhes é capaz de proporcionar. É um termo que pode muitas vezes ser utilizado em lugar de “Diáspora”, uma vez que não remete apenas à dispersão africana pelo mundo ocidental, mas às possibilidades políticas e ideologias que resultam do deslocamento forçado de tais populações, querendo dizer respeito, ainda, a uma espécie de “irmandade” político-ideológica de base negra que entende estes sujeitos na sua diferença, mas que os agrega em torno de uma demanda comum, pautada pela cor de pele e pelas diferenças. Se a África é, no imaginário ocidental europeu e estadunidense um “bloco” único - muitas vezes tido como um país e não um continente, numa perspectiva homogeneizadora e fruto do desconhecimento do outro – tal posição deve ser utilizada em favor de uma unidade que aproximaria as pessoas negras desde sua origem comum.

peças negras infere e corresponde à existência de um leitor literário negro⁹, com alguma formação acadêmica e intelectual e que de certa maneira busca no processo representacional proporcionado pela e na literatura ecos de sua pertença étnico-racial e cultural.

Nesse sentido, o objeto inicial da investigação sofreu alterações na medida em que a observação da “cena”¹⁰ cultural e política afro-portuguesa se impôs como um material inédito, ainda pouco tratado e criticado, invertendo, portanto, a lógica de eleições próprias do procedimento científico. Observa-se, pois, com isso, que determinados objetos, na medida em que se dispõem na cultura, reclamam atenção e, no caso dessa produção em específico, trata-se de um material que encontra correlatos em termos de Literaturas de Língua Portuguesa, como de fato já ocorre em sistemas literários como o brasileiro, em cujo arranjo a Literatura Afrodescendente/afro-brasileira/negro-brasileira já se coloca como um horizonte estético sedimentado¹¹.

Em termos metodológicos mais específicos, o processo de pesquisa foi objeto de significativas interferências, ou melhor, o método de obtenção e recepção do material que aqui será descrito e problematizado mais se aproximou da tarefa etnográfica e investigativa que necessariamente dos contumazes processos que conformam o trabalho de crítica literária: boa parte das obras que aqui serão tratadas não foram conseguidas desde uma pesquisa em instituições do porte da Biblioteca Nacional de Portugal, uma vez que embora tenham registro de “depósito legal”¹² muitas ainda não constam daquele acervo. Sequer há registros de obras

⁹ O uso do adjetivo “literário” após a palavra leitura se justifica na medida em que creio que o leitor, enquanto instância que faz significar e que atribui e constrói sentidos, apresenta-se em perspectiva muito mais ampla que necessariamente aquela relativa à leitura de textos escritos.

¹⁰ O vocábulo é multissêmico cujo sentido mais usual equivaleria, em Português do Brasil, à palavra “coisa”. Entretanto, “cena” descreve qualquer manifestação cultural, política, de entretenimento ou um contexto particular. Nesse sentido, não representa apenas o recorte caracteristicamente atribuído à palavra, mas a um conjunto de situações relacionadas entre si.

¹¹ Opta-se, por agora, pelo uso dos três designativos, ainda que a forma “Literatura Afrobrasileira” seja aquela mais assente em termos críticos.

¹² “Depósito Legal” refere-se a obrigatoriedade que toda editora português tem de doar à Biblioteca Nacional de Portugal (BN) onze (11) exemplares de qualquer obra editada, visando a obtenção de um número de registro e o posterior tombamento de livros ou revistas no acervo da biblioteca. É

literárias sob a entrada “literatura /prosa/ficção afrodescendente” e as buscas feitas desde estes marcadores geralmente resultam em registros relativos ou à Literatura Colonial, a trabalhos científicos (teses, dissertações e ensaios) ou obras pertencentes a outras áreas do saber como História, Antropologia, Ciências Sociais e Arquitetura, cujo olhar sobre a questão afrodescendente em Portugal remonta aos fins do século XX. Nessa perspectiva, empreendeu-se um procedimento cujo caráter mais se aproximou de um processo etnográfico que necessariamente do tipo contumaz de investigação feita na área dos Estudos de Literatura, compreendendo-se numa espécie de cartografia cultural: a aquisição dos materiais literários que aqui serão posteriormente descritos se deu, portanto, desde métodos inusuais, a saber, contatos com livreiros especializados em Literatura Negra, participação em eventos da militância afrodescendente, conversas com produtores culturais e lideranças variadas, bem como com a militância política de mesmo viés e pesquisadores universitários das áreas de Letras e Ciências Humanas.

Ao par disso, muito do que é produzido em Portugal e cuja autoria se referencia como “afrodescendente” acaba por ser registrada como “Literatura Lusófona”, “Literatura de Língua Portuguesa” ou, por fim, relacionada às literaturas nacionais de que originam os seus autores. A exemplo disso, *Um angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)*, de Kalaf Epalanga, embora seja resultado de crônicas publicadas em jornais portugueses e que tenha como cenário o dia a dia de pessoas negras em Portugal, tem por descritor “Literatura Angolana”. Há de se notar, portanto, que os resultados que serão posteriormente descritos se apoiem, também, em critérios paraliterários e, por que não dizer, sócio-antropológicos, visto que requereram uma abordagem que se transbordava os procedimentos

costume que a BN mantenha um número mínimo de exemplares, distribuindo o restante às principais bibliotecas portuguesas. Em função do elevado número de publicações e do acúmulo de tombamentos, uma obra pode levar cerca de 10 meses para constar como resultado do buscador PORBASE, o que equivale dizer que nem sempre a observação do número do depósito legal na ficha catalográfica de um livro português resulta no seu encontro imediato no acervo e na base de dados da BN.

próprios da crítica em estudos de Literatura. Nesse sentido, assume-se aqui a contaminação do discurso da crítica por outros campos do saber, necessários à melhor compreensão dos objetos a que me refiro.

Parto, pois, dessa “contaminação” - aqui tida como capacidade de os discursos oriundos de determinadas áreas do saber espriarem-se por sobre aqueles de outras - criando com isso discursos e formas nodulares, nada assépticas. Questiona-se, com isso, a unidade integradora da fala da crítica literária, cedendo espaço ao exercício da Crítica Cultural, já que, como objeto da e na cultura, a Literatura como instituição e o texto literário enquanto manifestação, não são senão formas outras de desvelar questões relativas às vidas humanas, ao tempo histórico em que vivem e a própria Cultura, arcabouço que sustenta, acolhe, arregimenta e condiciona todas e quaisquer expressões. Na perspectiva que assumo aqui, a discursividade própria da crítica literária, se não sucumbe, é posta em dúvida em termos de expressão, posto que dela e nela sou formado, pelo menos procura se apresentar em diálogo interseccional com outros discursos, que claro, como crítico literário, não domino. E aqui se encontram o olhar etnográfico que redunda do “corpo em campo”, associadas a notas relativas aos *acontecimentos* a que esta investigação foi submetida¹³.

Um fator relevante para a compreensão das obras aqui tratadas diz respeito ao fato de não haver, ainda, em particular na área dos Estudos Literários em Portugal, de materiais críticos relativos à produção a que aqui me refiro. A sedimentação de uma obra no escopo cultural, bem o sabemos, redunda de um processo lento, que envolve, inclusive, a sua incorporação nos meios didáticos, fator que colabora na criação de hipóteses acerca dos objetos e a decorrente abordagem crítica. Se crítica literária ainda não se debruçou sobre tal produção, o

¹³ No procedimento crítico que aqui adoto, convenientemente, prints de telas de celular, notas tomadas numa Moleskine, bem como o processo crítico-analítico propriamente dito, ocupam e têm peso igual, todos visando o entendimento e o favorecimento do quadro representativo que se aplica à produção afrolusitana atual. No fim trata-se de deixar claro o processo metacrítico atinente a esta investigação científica, compreendendo-o como tutelar na conformação e no entendimento dos objetos a que me dediquei.

mesmo não se pode dizer da crítica literária, uma vez que nos suplementos literários e culturais de jornais diários portugueses de grande circulação, como *Expresso*, *Público* e *Diários de Notícias*, não são poucas as reportagens dedicadas à produção de Kalaf Epalanga, Djaimilia Pereira de Almeida, Tvon e ao coletivo literário *Djidiu*. Ainda que a urgência crítica possa configurar aquilo que Antonio Candido identificou como “crítica de risco” – aquela dedicada a obras ainda não plenamente sedimentadas no arranjo estético-cultural de uma época e, portanto, sujeita à maior falibilidade na compreensão do objeto – o mesmo não acontece quando se trata de, por exemplo, a crítica de poesia portuguesa, uma vez que se encontram trabalhos científicos e mesmo dissertações e teses dedicadas a autores e autoras, que tendo sido publicados nos últimos dez anos, já contam com considerável fortuna crítica.

Aqui alguns aspectos: primeiro, o relativo ao fato de que tais obras têm pouca ou quase nenhuma divulgação, visto que publicadas por editoras independentes e de pequeno porte, não pertencentes aos grandes grupos editoriais como Leya e Porto Editora; à exceção de Epalanga e Djaimilia, cujas editoras estão associadas ao primeiro grupo. A divulgação destas pequenas prensas e de seus autores se dá basicamente via plataformas digitais ou em sua presença em feiras de livros e eventos culturais. Na sequência, mesmo os dois autores antes referidos já se demonstram como atrações literárias portuguesas, como foi o caso de Kalaf Epalanga, na feira do Livro de Frankfurt de 2017, e de Djaimilia, na FLIP (Feira Literária de Parati), no mesmo ano.

Um terceiro plano de hipóteses diz respeito à relação entre esta autoria afrodescendente e as edições custeadas pelos próprios autores, o que para muitos críticos constitui o fenômeno da *vanity press*¹⁴. Se em certos contextos culturais a “edição de autor(a)” ou aquela feita por pequenas casas editoriais demonstram-se

¹⁴ *Vanity press* é um termo editorial que diz respeito a publicações de pouco ou nenhum valor estético-literário, apenas publicadas porque foram custeadas pelos seus próprios autores e por seu desejo de verem algum texto de sua autoria circulando pelas rodas culturais em versão impressa. O termo tem sido usado, ainda, como referência às editoras que publicam por demanda e que não contam com prévia seleção de originais ou com conselhos científicos.



como índices de marginalidade estética – a exemplo do Brasil – ou de não submissão ao grande mercado editorial, no caso português contemporâneo tem se revelado como um obstáculo não apenas relativo à circulação de tais obras, mas como, ainda, um critério de valor estético, em que o binômio “edição para pelo próprio autor” X “pequenas gráficas-editoras” denota, muitas vezes, o comprometimento estético e o (baixo ou inexistente) valor literário do livro publicado. Até porque, as edições de livros (literários ou não) em Portugal implicam muitas vezes o pagamento aos autores de algum percentual – a título de adiantamento – pelas editoras, o que reforçaria o binômio antes citado: se o autor recebe tal adiantamento, há um sinal de que o material publicado adianta-se em termos de mais-valia, demonstrando um valor estético que se antepõe à publicação/publicização da obra. Se tomarmos esta tradição editorial por norma, corre-se o risco de atribuição prévia de valor estético a obras que demandariam atenção crítica, demonstrando-se ainda a incongruência do mercado editorial, muitos vezes racionalmente preocupado com a publicação de *best-sellers*, cujo peso em termos de literariedade é, não raro, nulo.

Não se trata aqui de fazer uma defesa antecipada do material a ser posteriormente aqui explicitado – grande parte dele publicada por casas editoriais sem “tradição” – ou mesmo de renunciar ao “contrato” de sentidos estabelecido entre a crítica especializada, o mercado editorial e a criação de critérios prévios de valor e que muitas vezes é tomado por regra, seja no Brasil ou em Portugal; mas de ter em conta a necessidade de se observar os fenômenos literários, tomando como medida critérios de produção material mas também as condições de produção de tais fenômenos como um discurso que, como tal, está sujeito a ordenamentos e formações que lhes antecedem.

A abordagem aqui feita prioriza uma produção dispersa no tempo – a primeira ocorrência de uma dicção afro-portuguesa é de 1971, a última, de 2018 – e sem um projeto estético comum que a articule como um movimento no sentido estrito que o termo assume. Se isso pode configurar, para certa corrente de

abordagem da crítica literária, um problema metodológico de base, sobretudo no que diz respeito a possível construção de uma série, se nos estendermos até o pensamento de Michel Foucault, particularmente aquele expresso em obras tais como *Arqueologia do Saber* (1971) e *Microfísica do Poder* (1979), podemos levar em conta dois posicionamentos:

(1) a história do pensamento e da cultura também se compõe por elementos dispersos no tempo, posto que formados por discursos que muitas vezes não compõem uma sequência diacrônica – para aqui retomarmos Ferdinand de Saussure – mas, ao contrário, insurgem como circunstâncias ou como resposta às demandas do próprio tempo;

(2) a noção de *procedimento*, subjacente à percepção foucaultiana sobre a relação entre Literatura e Poder, nos permite observar na história da cultura a retomada ou a apropriação de práticas estéticas que podem continuamente se repetir ou, apenas, serem mobilizadas quando as condições de produção discursiva lhes pareçam favoráveis.

Observemos: mobilizadas e não retomadas, o que significa que, no caso da produção que descreverei é peculiar que António Cruz – autor de *Açafate de floremas*, de 1971 - se autorreferencie como poeta negro e lisboeta num momento particular da história portuguesa: os fins dos anos de 1960 e os inícios dos 70, com guerras acontecendo nos territórios ocupados, na África; com autores portugueses oriundos das “colônias” ou não escrevendo desde o exílio ou da prisão; e com as demandas por nacionalidades específicas associadas à autodeterminação dos povos africanos por horizonte. Mais recentemente, pelo menos desde 2011, há uma produção que insurge tendo por contexto as reivindicações por cidadania para as pessoas negras nascidas em Portugal, bem como a percepção, por parte desse contingente humano, de o racismo e o preconceito racial se constituem como elementos estruturantes de uma política cultural portuguesa mais contemporânea, como nos aponta Joana Gorjão Henriques em seus dois livros, *Racismo em Português* (2016) e *Racismo no país dos brancos costumes* (2018). Nesse



sentido, o discurso da diferença racial calcado na produção literário é mobilizado na medida em que os dobras e os plissados do tecido sócio-cultural português tornam a se movimentar.

A isso acresce um processo crítico-analítico suscitado por uma abordagem *queer*: ao questionar as hegemonias culturais, sexuais, de gênero e de identidade, propondo para si a indisciplina, a paródia e a dissidência como formas de resistência, tal pensamento favoreceria esta análise por questionar continuamente a forma como os dizeres sobre os corpos, sobre as identidades são continuamente produzidos pelo cânones culturais e pelos centros. Não se trata aqui de submeter o corpus que aqui se compôs ao pensamento *queer* estritamente, mas, sim, de pensar como as suas contribuições em termos de práticas críticas desarticulariam o tão bem culturalmente assentado e retroalimentado sistema literário português, pela introdução da estranheza trazida pela produção afrodescendente que identitária e espacialmente tem a cultura portuguesa por horizonte, mas não como um centro no qual deseja se incluir pacificamente.

Como vem ocorrendo na Literatura Brasileira, pelo menos desde a publicação do número 01 dos *Cadernos Negros*, o que está em curso na cultura portuguesa, é, de fato, algo que, salvo engano, deslocará significativamente os vetores que sustentam aquele cânone literário. Apenas porque a introdução dessas novas dicções e dessa nova autoria terá posto em suspenso os “barões assinalados” do campo literário, em favor da pergunta feita por Manuel Alegre, acerca da escrita poética portuguesa contemporânea: “Com que pena?”, com que novas letras se escreve a literatura produzida em Portugal atualmente?

O Comparatismo Literário, por sua vez, pode estar se abrindo para o reconhecimento – e para o uso de operadores críticos – cujos valores, certamente, agora se inscreve no âmbito de um “comparatismo dos pobres”, cujo grande mote será a voz dos antes subalternizados.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. *Esse Cabelo*. Lisboa: Teorema, 2015.

ANGELO, Kalaf [EPALANGA]. *Estórias de amor para meninos de cor*. Lisboa: Caminho, 2011.

BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da História da Literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na 'Formação da Literatura Brasileira': o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, Apolo et al. *Djidiu: A Herança do ouvido*. Lisboa: Vadaescrevi, 2017.

CRUZ, António. *Açafate de floremas*. (edição do autor). Lisboa: 1971.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EPALANGA, Kalaf. *O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)*. Lisboa: Caminho, 2014.

ETIEMBLE, René. Crise da Literatura Comparada?. In: COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 219-240.

HALL, Stuart. "Que negro é esse na cultura negra?". In: HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2001.



MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, 2019. Disponível em <<http://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74>> Acesso em: 30 jun. 2019.

SELASI, Taiye. Bye Bye Babar. *The lip*, 2005. Disponível em <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
TVON. *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado Editora, 2018.

Recebido em 31/07/2019

Aceito em 01/08/2019

 DOSSIÊ

**A EXPERIÊNCIA ÉTNICO-RACIAL NAS
LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA**

 **ARTIGOS**

A identidade étnico-racial em *Contos negreiros* (2005), de Marcelino Freire

The ethnic-racial identity in *Contos negreiros*, by Marcelino Freire

Taysa Cristina da Silva¹

RESUMO

O presente artigo, após considerar as constantes que aproximam e distanciam Marcelino Freire da literatura afro-brasileira, objetiva analisar tanto a obra *Contos negreiros*, de uma forma geral, quanto o conto "Solar dos príncipes", de uma forma específica, observando os desdobramentos identitários do negro no contexto contemporâneo. Para tanto será utilizado como escopo teórico, dentre outros estudiosos, as reflexões de Bernd (1988), Duarte (2011), Mérian (2008) e Stuart Hall (2006).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira; Literatura Contemporânea; Identidade étnico-racial.

ABSTRACT

After considering the constants that approach and distance Marcelino Freire from the Afro-Brazilian literature, this article aims to analyze as much the book *Contos negreiros*, in a general way, as the "Solar of Princes", of a specific form, observing the identity unfolding of the Negro in the contemporary context. To do so, the reflections of Bernd (1988), Duarte (2011), Mérian (2008) and Stuart Hall (2006) will be used as a theoretical scope.

KEY WORDS: Afro-Brazilian Literature; Contemporary Literature; Ethnic-racial identity.

¹ Doutoranda em em Literatura Comparada, com pesquisa intitulada *A narrativa de testemunho na narrativa brasileira contemporânea*.

Considerações iniciais

Como bem salienta Xico Sá, no prefácio da obra, *Contos negreiros* (2005): “dá belas chibatadas no gosto médio e preconceituoso, com gosto, gala, esporro” (SÁ apud FREIRE, 2005, p. 13). Publicada em 2005 e agraciada em 2006 com o prêmio Jabuti de Literatura, a coletânea apresenta, na maioria de seus contos, – ou cantos, como o próprio autor os define, dezesseis no total – os resquícios e desdobramentos do período colonial brasileiro, já visíveis no título e no seu projeto gráfico.

O diálogo entre a capa e contracapa do livro constrói uma pré-leitura dos contos/cantos, antecipando ao leitor a densidade daquilo que será encontrado entre suas páginas. A representação de um negro nu, parado, em posição ereta e focalizado, por estratégias de iluminação, ao centro nos remete às transações comerciais de escravos, haja vista que a construção da imagem, destituída de elementos secundários, leva o leitor a observar apenas os atributos físicos do negro, remetendo-o assim à posição de objeto, mercadoria – esse efeito é reforçado no projeto gráfico do livro, que traz na capa a sobreposição do título *Contos negreiros* nas nádegas do homem, bem como a de um código de barras em suas partes íntimas, na contracapa. A presença dessas duas únicas imagens remetem à conexão entre presente e passado, este representado pela compra e venda de escravos e aquele pelo código de barras como marca das transações comerciais contemporâneas, elemento que será retomado nas narrativas.

Aliás, não é demais lembrar que o próprio título, assim como a denominação dos contos/cantos, alude a um dos mais significativos poemas de Castro Alves: “O navio negreiro: uma tragédia no mar” (1983). A remissão ao aclamado Poeta dos Escravos não é aleatória: em *Contos negreiros*, Freire atualiza a brutalidade encontrada nos porões dos navios que transportavam os escravos, buscando evidenciar os desdobramentos desse período em nossa sociedade. Vale

salientar que se em “Navio negreiro” as injustiças são cantadas sob a perspectiva de um eu-lírico aquém das injustiças ali apresentadas, em *Contos negreiros* a voz que se materializa emerge em meio à própria dor.

Nesse sentido, a conjunção entre um passado colonial e um presente marcado por dores ancestrais será a tônica desse livro. Evidencia-se que esse elo entre passado e presente resulta, em nossa sociedade contemporânea, numa oposição entre o centro e a periferia. Assim, as personagens retratadas nessas narrativas são representantes da exclusão vivenciada por uma parcela significativa da população brasileira, como bem podemos perceber no conto de abertura: “Trabalhadores do Brasil”, que apresenta como mote as ocupações pouco privilegiadas e exercidas pelos negros na sociedade contemporânea: “Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19).

O relato em primeira pessoa, marcado pela revolta, revela ao leitor os vestígios da oposição Casa Grande *versus* Senzala, salientando que a abolição da escravidão não foi suficiente para desfazer o abismo entre as ocupações exercidas pelo negro e pelo branco. O conto deixa claro que a delimitação de espaços e funções sociais ainda é sedimentada pela cor, demonstrando que funções pouco valorizadas e que exigem força física, como higienizadores de banheiro, construtores civis e trabalhadores rurais, são condicionadas aos antigos escravos, ainda presos por grilhões sociais.

É interessante observar que ao final de cada parágrafo a personagem repete a frase fática “tá me ouvindo bem?”, e essa constante repetição, além de contribuir com a sonoridade do conto, reforça o diálogo com o interlocutor que será especificado ao final da narrativa como “branco safado”, revelando de forma explícita que a obra se destina aos herdeiros da casa grande, que em nossos dias se apresentam como os perpetuadores dessa cultura etnocêntrica:



Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando em cima da ponte tá me ouvindo bem? Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém. (FREIRE, 2005, p. 19-20)

Luciana Paiva Coronel observa que ao combinar referências da cultura afro-brasileira, como a presença dos Orixás e de personagens históricas com atividades pouco prestigiadas, Freire leva seus leitores a uma inquietação imediata. Nessa mesma perspectiva, a autora ainda acrescenta que:

A estapafúrdia é um grande achado do autor, agregando a grandeza de uma tradição com a degradação de um cenário que não condiz com ela, que a fere e desrespeita. Desse modo, ele representa a riqueza africana desperdiçada, viva, mas pisada e brutalizada, etapa final do processo da diáspora que trouxe ao Brasil os africanos na condição de escravos. (CORONEL, 2014, p. 171)

É justamente por esse cenário de restrição social que caminham os cantos e as personagens de Freire. Identidades subjetivas, “vozes dissonantes”, como bem caracteriza Coronel (2014), que congregam as mesmas hostilidades, formando assim um coral uníssono e coletivo pertencente a uma classe unida por um elo ancestral.

Vale salientar que essa confluência de temas e referências culturais, que visa os desdobramentos do período colonial brasileiro e, sobretudo, a condição existencial do negro na contemporaneidade, aproxima em alguns aspectos o autor em questão à chamada literatura afro-brasileira, como veremos a seguir. Por hora, vale destacar que a própria aproximação com a música, observada já na denominação de seus escritos como cantos, apresenta traços dessa similaridade, uma vez que, de acordo com Eduardo de Assis Duarte, em “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, presente na obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011),

[...] 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. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes um trabalho de ressignificação que contrataria sentidos hegemônicos na língua. (DUARTE, 2011, p. 394)

Sobre esse aspecto, ao analisar o conto “Caderno de Turismo”, também presente na coletânea em questão, Patrocínio observa o seguinte:

A oralidade ganha ares de musicalidade, o canto surge como única maneira de expressar um cotidiano protagonizado por personagens historicamente excluídos do domínio da escrita. Marcelino Freire adota uma linguagem que reflete e realça a presença do negro em nossa cultura, conciliando no exercício da escrita a musicalidade popular com a cultura letrada. Ou seja, o autor aceita e apropria-se da convenção que concebe a música como uma forma genuína de expressão desse grupo. [...] Em contos negreiros, presenciamos a busca do autor por uma alteridade por meio da forma narrativa e da linguagem. Aos personagens de Freire parece ter restado somente a possibilidade de cantar, narrar. (PATROCÍNIO, 2013, p. 213)

Vale salientar que essa “Prosódia corrida que vem lá dos cafundós, lá de nós. Da moral dos banzos que guardam o possível blues da palha da cana” e “Tem a assonância, música que se bole entre Luiz Gonzaga e Caymmi, que vai deixando rastro, como num assobio da prosa esquecida e grande do Hermilo Borba Filho” (SÁ, 2005, p.12) também se encontram nas demais obras do autor. Desde a publicação da sua primeira obra, *Angu de Sangue* (2000), o autor vem elencando em suas páginas o contexto social e político da contemporaneidade brasileira. Nesse sentido, seus escritos tendem a representar a margem urbana e simbólica como um todo, o que inclui, portanto, a problemática negra.

Pensando em tais questões, após observar as constantes que aproximam e distanciam o autor da literatura afro-brasileira, o presente artigo objetiva analisar o conto “Solar dos príncipes”, presente na já referenciada obra *Contos negreiros*,



observando os desdobramentos identitários do negro no contexto contemporâneo.

Literatura afro-brasileira: breves considerações

Jean-Yves Mérian destaca no artigo intitulado “O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura” (2008), que no Brasil o papel do negro, seja na sociedade, na economia ou na cultura, nunca foi tão estudado como nos últimos trinta anos. A respeito do plano cultural o autor observa que:

(...) foram anos de grande atividade no campo da música, do teatro, das artes plásticas, da dança... mas também no campo da literatura, tema que nos interessa aqui. Contudo é preciso ter em vista que a literatura negra, a partir de 1978, nunca pôde ser desvinculada dos movimentos diversos de recuperação dos elementos constitutivos da identidade afro-brasileira (mitos, lendas, religiões afro-brasileiras, cosmogonia afro-brasileira) nem das lutas sociais em prol do reconhecimento dos direitos sociais, educacionais, e econômicos dos negros brasileiros. (MÉRIAN, 2008, p. 51)

Partindo do mesmo viés, Eduardo de Assis Duarte (2011), converge com Mérian (2008) ao observar, por exemplo, que a literatura afro-brasileira passa no início do século XXI por um momento abundante em realizações e descobertas “que ampliaram seu corpus, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária” (DUARTE, 2011, p.375).

Ambos salientam a contribuição tanto da série *Cadernos Negros* (1978), quanto da constituição do grupo “Quilombhoje” (1980), para a configuração discursiva de um conceito de literatura afro-brasileira. Tal conceito é definido por Luiza Lobo (*apud* Duarte, 2011) da seguinte maneira:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo). (LOBO apud DUARTE, 2011, p. 382)

Na mesma linha de raciocínio, Zilá Bernd, em *Introdução à Literatura Negra* (1988, p.22), argumenta que o conceito de tal literatura não se relaciona apenas a cor da pele do autor ou a temática utilizada, mas “emerge da própria evidência textual, cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro”. A autora acrescenta que “assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos” (BERND, p. 22).

A legitimação de uma escritura negra, “vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogomia” (BERND, p. 22), pode ser percebida tanto por um modo recorrente de ver e sentir o mundo, como por uma linguagem marcada, em nível vocabular e simbólico, pelo empenho de resgatar uma memória negra.

Nesse sentido, em consonância com a autora, a construção do discurso literário afro-brasileiro é regida por mecanismos de *reapropriação de territórios* (Deleuze; Guattari, 1977). Nas palavras da autora:

O fazer poético passa a ser equivalente a um processo de reterritorialização, ou seja, a uma tentativa de recomposição de um sistema próprio de representações. O poema tem, portanto, sua gênese no desejo de reparar sucessivas perdas como a da memória da ancestralidade africana, da ação heroica nos quilombos, enfim da própria história, devendo suprir a desterritorialização e desvendar as “palavras de fogo, agasalhadas, trementes, na memória do Quilombo”, escamoteadas da “letra escrita dos homens”. (BERND, p. 23)



Neste contexto, no capítulo “A literatura negra brasileira: suas leis fundamentais”, Zila Bernd comenta as constantes discursivas que conectam os textos, permitindo que se fale de uma poética negra, a saber, a emergência de um eu enunciador negro, a construção de uma epopeia negra, a reversão dos valores, ou seja “(...) tornar positivo o que até então fora considerado negativo” (p. 85) e a nova ordem simbólica.

Assim como Bernd, Assis Duarte apresenta, no artigo já referenciado, quatro aspectos que especificam o conjunto de literatura afro-brasileira em contraposição ao conjunto da literatura brasileira. Para o autor estas particularidades se delineiam na temática, na autoria, no ponto de vista, na linguagem e no público. Dessa forma, com base na interação dinâmica desses cinco grandes fatores “pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude” (DUARTE, 2011, p. 399).

A representação, a discussão e, sobretudo, a problematização do negro perante o contexto contemporâneo apresenta-se como uma constante na obra *Contos negreiros*, o que a leva, como já mencionado, a convergir em certos aspectos com a literatura afro-brasileira. Esta confluência pode ser percebida, ora pela temática abordada, que de acordo com Duarte, pode situar-se na história contemporânea, com o objetivo de “trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercada de miséria e exclusão” (DUARTE, p. 387), ora pela linguagem adotada que, ao incorporar ritmos, entonações e vocábulos específicos, é, ainda de acordo com o crítico, um dos elementos fundamentais da diferença cultural no texto literário.

Além do mais, o ponto de vista, um dos aspectos que especificam a literatura afro-brasileira, que busca “a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população” (DUARTE, p.391), também é apresentado de forma recorrente nas narrativas de Freire.

No entanto, é importante destacar que, no que tange a questão da autoria, Freire se distancia da literatura afro-brasileira, visto que, de acordo com Assis Duarte: “A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre escritura e experiência” (DUARTE, p. 269). Dessa forma, para o autor, a cor de pele é importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva. É perceptível, portanto, que apesar de seus contos apresentarem um *eu* enunciador em primeira pessoa que assume a condição negra, Freire não “sentiu na pele”, portanto, não possui a experiência apresentada como imprescindível por Assis Duarte.

“Solar dos príncipes”: desdobramentos identitários

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), ao referenciar a obra *Contos negreiros*, observa que “O olhar de Marcelino Freire privilegia a encenação dos conflitos sociais, avultados pelo recorte racial, nos espaços simbólicos centrais” (PATROCÍNIO, 2013, p.212). E é, justamente por esse cenário de restrição social que caminham os cantos e as personagens de Freire.

O canto II – “Solar dos Príncipes” será, neste espaço, tomado como exemplo não só dessa impossibilidade, que o negro encontra ao transitar em espaços caracterizados de forma hegemônica² como o centro, mas também do processo de assimilação que o mesmo sofre frente a esta mesma hegemonia. O conto, narrado de forma irônica a partir da variação do foco narrativo entre primeira e terceira pessoa, apresenta ao leitor uma inversão de papéis: cinco negros, moradores do Morro do Pavão, decidem realizar um documentário sobre a classe média carioca. Munidos de câmera filmadora e microfones, o grupo abandona a papel passivo, já

² O conceito de hegemonia utilizado ao longo do trabalho ancora-se nas contribuições teóricas de Antonio Gramsci (1999), que afirma que essa ideia se configura como supremacia imposta por imposições ideológicas de uma dada classe dominante frente a classes subalternas. Destaca-se aqui que tal superioridade pode ser empreendida em relação à sexualidade, religiosidade, gênero, classe social, entre outros. O termo será empregado para designar, sobretudo, a ideia de superioridade étnica, isto é a suposta supremacia do branco frente às demais etnias.



enraizado pela mídia, como do “Outro”, para assumir a função de ativa de produtores do discurso:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio. A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem” ou “Qual o apartamento?” ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?” “Estamos fazendo um filme”, respondemos. (FREIRE, p. 23)

É perceptível, a partir do excerto supracitado, que o contato apenas visual com o grupo foi suficiente para despertar no porteiro uma postura resistente. Seu espanto, medo e preconceito são traduzidos através de exclamações e questionamentos como: “Meu Deus!” ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”. A mudança do foco narrativo para o discurso indireto livre, focalizado agora em outra personagem, revela ao leitor o fluxo de consciência do porteiro ao ser interpelado pelos negros, reforçando, assim, sua postura resistente e preconceituosa: “Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que hora a vítima sai para trabalhar” (FREIRE, p. 23).

Os negros, no entanto, queriam apenas fazer um movimento inverso ao qual eles estão acostumados. A proposta do grupo se assemelha com a dos documentaristas, jornalistas e cineastas que encontram no morro, na miséria e, sobretudo, na representação do “Outro”, matéria para o seu trabalho: “A ideia foi minha confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda” (FREIRE, p. 24). A intenção do grupo segue o mesmo roteiro, apresentando a substituição apenas do cenário, produtores e protagonistas:

A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival em Brasília. Festival em Gramado. (FREIRE, p.25)

Vale mencionar que o contato visual com grupo, motivo suficiente para despertar sentimentos hostis no porteiro também negro, não foi o bastante para fazê-lo identificar-se com os mesmos. Sentindo-se ameaçado liga para polícia e transforma o que era para ser um curta metragem em tiroteio: “O porteiro apertou o apartamento 101, 102, 108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá” (FREIRE, p. 25).

Stuart Hall, ao explorar questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia, na obra intitulada *A identidade cultural da pós-modernidade* (2006), observa que a fragmentação das identidades, na sociedade moderna, é fruto de uma mudança estrutural, nas palavras do autor:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2006, p.9)

Hall observa, ainda, que as identidades antes da pós-modernidade, construídas a partir da interação “entre o eu e a sociedade”, eram unificadas e estáveis, visto que a identidade costurava os sujeitos (eu) à estrutura (sociedade), estabilizando, dessa forma, tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitavam. O que não ocorre, portanto, no contexto pós-moderno. Para o estudioso:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. (...) 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, p. 13)

Neste contexto, a identidade torna-se uma “celebração móvel”, formando-se e transformando-se continuamente, de acordo com a maneira que



somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 1987 *apud* HALL, 2006). Essa seria, pois, uma das explicações possíveis e que “legitimariam” a atitude do porteiro frente ao grupo de negros.

É importante, neste momento, fazer um parêntese para salientar a distinção entre os termos raça e etnia. Enquanto o primeiro se relaciona às noções biológicas, aplicadas aos subgrupos de uma espécie, o segundo se constrói para designar um grupo que se identifica pelo sistema de representação, origem, práticas sociais e linguísticas que utilizam. Levando em conta que não há subespécies humanas, o termo raça se torna inadequado para o momento. Utilizaremos, dessa forma, o termo etnia, para caracterizar grupos que compartilham um sistema de representação semelhante.

Assim, ao trabalhar em um edifício de classe média, o funcionário passa a exercer um papel social específico, por sua vez, essa função exige a incorporação dos costumes desta dada classe – retratada, neste contexto, como representante da hegemonia etnocêntrica. Dessa forma, inserido a esse meio, o porteiro torna-se reproduzidor dessa realidade tão distante dos negros do Morro do Pavão; as atitudes da personagem, portanto, passam a convergir com o comportamento da classe que ele está inserido, distanciando-se dessa forma tanto de sua origem étnica, quanto de sua função social. E é, justamente, essa contradição que está no cerne, em consonância com Hall (2006), da identidade pós-moderna: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se transformando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, p.12).

O não reconhecimento e, sobretudo, a discriminação do porteiro frente ao grupo causa uma ruptura no horizonte de expectativa do leitor, vez que este esperava que o funcionário, por convergir em questões étnicas e sociais com os negros, tivesse uma postura oposta, a qual, portanto, não se efetiva. Essa cisão identitária do porteiro instaura, no conto, uma oposição Literaturas de identidade étnica: de um lado temos um grupo, que através da ideia do documentário propõe

um exercício de legitimação de suas origens, enquanto do outro, em sentido inverso, há a tentativa de camuflagem dessa ascendência, encenada pelo não reconhecimento de sua identidade e afirmação, conforme o conceito de Frantz Fanon, da representação de um “negro com alma branca” (FANON apud MÉRIAN, 2008, p. 55).

A impossibilidade de conclusão do projeto ambicionado pelos negros, por sua vez, reforça os resquícios do passado colonial (casa grande *versus* senzala) presente na sociedade contemporânea (centro *versus* periferia). Esses vestígios, além de delimitar fronteiras, designam, ainda, o(s) que deve(m) e como deve(m) circular pelos espaços sociais. De modo análogo ao passado colonial, apenas os donos da casa grande, representados aqui pela hegemonia etnocêntrica, podem ir e vir sem prejuízos. Enquanto os escravos, similar o grupo de negros, apresentam seus deslocamentos condicionados pelos donos do poder.

Jean Yves Mérian, no artigo já referenciado, procura acompanhar a árdua caminhada dos negros brasileiros, nas palavras do autor, “na busca de uma nova ‘abolição’, não mais da escravidão legal, mas sim da discriminação e do racismo” (2008, p.60). Para tanto, o autor propõe uma retrospectiva da representação cultural do negro dentro da historiografia literária brasileira e discute valores enraizados, como a superioridade da etnia branca, o branqueamento e a falsa democracia racial.

Neste exercício, o autor observa que até 1930 tanto a cultura, quanto a literatura brasileira, apresentavam uma visão marcada pelas teses de racismo científico e pelas virtudes do branqueamento:

ideologia de superioridade racial dos brancos, o discurso unívoco da classe dirigente exerceram uma influência duradoura no discurso oficial e no inconsciente coletivo e terminaram por transformarem-se em crença. Poder existir, para um negro e um mulato, passava obrigatoriamente pelo distanciamento de tudo o que dizia respeito à origem negro-africana: língua, religião, cosmovisão, cultura, aspecto físico, comportamento... Assim, quando Abdias do Nascimento defende a tese do genocídio cultural, da

alienação do negro brasileiro, da desvalorização das culturas afro-brasileiras este processo que se refere. (MÉRIAN, p. 53)

Nesse sentido, esse embranquecimento, observado aqui como um distanciamento da origem negro-africana, é incorporado pelo porteiro, vez que este apresenta traços físicos de origem negra e, no entanto, um comportamento que assimila os valores e preconceitos da hegemonia étnica.

Essa constante, que busca se afastar da origem ancestral, pode ainda ser percebida no canto XV – “Meu negro de estimação”. O enredo apresenta, como podemos perceber já pelo título, o domínio exercido pelo branco frente ao negro dentro de uma relação homoafetiva. Esse controle acarreta na apropriação dos costumes etnocêntricos frente à cultura negra. Assim, o negro passa a assimilar uma outra identificação aquém de seus valores ancestrais:

Meu homem conhece o mundo inteiro. Meu homem mudou de ares,
trocou de cheiro. Entende de comida. Sabe escolher o vinho a mesa.
Dança que é uma beleza. Meu homem de valsa.
Meu homem é outra pessoa. Não quer mais saber de samba. Nem
de futebol. Não gosta de feijoada. Meu homem não quer voltar para
casa.. (FREIRE, 2005, p.101-102)

É perceptível, pelo excerto anterior, a inferiorização da cultura afro-brasileira, visto que o negro, ao se distanciar de seus costumes de origem, representada pelos signos: samba, futebol, feijoada etc, muda de ares, troca de cheiros, torna-se outra pessoa: “Meu homem agora é um homem melhor” (FREIRE, p. 101). Nesse contexto, o conto narrado em primeira pessoa por um branco representa a ideia de supremacia da origem branca.

Vale sublinhar que esta descaracterização da cultura afro-brasileira, não se apresenta de forma aleatória nos contos aqui mencionados, mas ao contrário, através dessa intencional aniquilação, Freire leva seus leitores a refletirem, mediante a mecanismos discursivos peculiares de sua escrita, sobre todo o

processo de assimilação sofrido pelo negro, o qual, por sua vez, engendra senão o apagamento, pelo menos o ofuscamento, de sua identidade étnico-cultural.

Nesse sentido, por meio de uma aguda ironia, essa suposta superioridade, ocasionada pelo distanciamento da cultura afro-brasileira, ganha contornos contrários no conjunto da obra como um todo, vez que essa busca justamente o oposto. Nesse contexto, ao representar um negro que assimila valores hegemônicos, ou ainda, ao apresentar o negro pela perspectiva do “outro” como ocorre em “Meu negro de estimação”, Freire intenciona, além da denúncia das desigualdades étnicas, a problematização dos valores etnocêntricos.

Considerações finais

O presente trabalho buscou observar, de uma forma geral, como o conjunto da obra *Contos negreiros* estabelece um diálogo com mecanismos inerentes à literatura afro-brasileira. Ao longo da análise foi possível perceber que apesar do autor não se inserir como um representante afro-brasileiro, justamente por não apresentar uma conjunção entre escritura e experiência, percebemos em sua obra mecanismos inerentes a essa produção, como a presença de ponto de vista, temática, linguagem que avultam questões étnicas, bem como a inserção de um eu enunciador negro. Ademais, de uma forma específica, procuramos observar, através da análise do conto “Solar dos príncipes”, os desdobramentos identitários pós-modernos, nesse momento, foi possível perceber a construção textual de identidades fragmentadas por valores enraizados, como a suposta superioridade da etnia branca. Além disso, o conto retrata as delimitações de espaços ainda existentes entre brancos e negros, evidenciando, de forma crítica, a condição existencial do negro na contemporaneidade.

Octávio Ianni em “Literatura e consciência”, capítulo da já referenciada obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), notabiliza que a literatura afro-brasileira, além de expressar, organiza parte considerável da



consciência social do negro. Nesse contexto, o autor acrescenta que “Ao lado da política, da religião e outras formas de consciência, ela é uma forma singular, privilegiada, de expressão e organização das condições e possibilidades da consciência do negro” (IANNI, 2011, p. 196).

Nesse ínterim, a partir desses breves exemplos, buscou-se observar que mesmo não se apresentando como autor afro-brasileiro, Marcelino Freire, busca por meio de representação literária crítica e consciente dos reflexos ancestrais presente no contexto contemporâneo “preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a 'cultura negra' foi considerada *fora-da-lei*” (BERND, p. 22), valorizando, assim, o contexto social, e, sobretudo, os sentimentos, anseios e descontentamentos do sujeito da enunciação.

Referências bibliográficas

ALVES, Castro. *Os melhores poemas de Castro Alves*. Seleção e apresentação Lêdo Ivo. São Paulo: Global, 1983.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora brasiliense: 1988.

COROEL, Luciana Paiva. Vozes dissonantes das quebradas nos Contos negreiros, de Marcelino Freire. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 2014, v. 3, n.1, p.161-183.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Consciência. In: _; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Editora UFMG, 2011, v. 4.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Editora UFMG, 2011, v. 4.

MÉRIAN, Jean-Yves. O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. *Navegações*, 2008, v. 1, n.1, p. 50-60. .

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: Letras/FAPERJ, 2013.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Recebido em 14/05/2019
Aceito em 27/07/2019

A mulher negra e as relações de poder em *Mariana*, de Machado de Assis

The black woman and the power relations in *Mariana*, by Machado de Assis

Andressa dos Santos Vieira¹

RESUMO

Abordar as relações de poder existentes durante a vigência da instituição da escravidão envolve levantar um misto de questões que enredam a situação do negro que se encontra inserido em um ambiente escravocrata profundamente marcado por um amplo domínio da elite branca em uma sociedade pautada pelas regras do patriarcalismo oitocentista brasileiro. Aproximar-se dessa abordagem através de uma análise aprofundada da situação de Mariana, personagem principal do conto homônimo de Machado de Assis que foi publicado em janeiro de 1871, expõe as diferentes formas como essas relações de poder podem ser causadoras de uma condição de extrema dependência capaz de interferir de maneira significativa na vida tanto da mulher negra e escrava, em situação de privação da liberdade, quanto de seus senhores, permitindo perceber a maneira como o negro vem representado na obra machadiana.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Escravidão; Mulher negra; Relações de poder.

ABSTRACT

Addressing power relations existing during the term of the institution of slavery involves raising a mix of issues that plot the situation of the negro that is inserted in an slave ambient deeply marked by a broad domination of a white elite that is characteristic of a society based on the rules of brazilian patriarchy in the nineteenth century. Get closer to these approach through in-depth analysis of Mariana's situation, main character of the homonym tale of Machado de Assis that was published in January of 1871, exposes the different ways how these power relation can be the cause of a condition of extreme dependence capable of interfering in a significant way in the life of both the black and slave woman, in situation of deprivation of liberty, as of her masters, allowing to understand the way the Negro is represented in Machado's work.

KEYWORDS: Machado de Assis; Slavery; Black woman; Power relations.

¹Mestranda em Letras com pesquisa intitulada *O negro em Machado de Assis: escritos da escravidão*. Bolsista FAPES.



Considerações iniciais

A vastidão da obra de Machado de Assis permite que seus leitores sejam contemplados com a presença de dois contos intitulados *Mariana*. O primeiro deles foi publicado inicialmente no *Jornal das Famílias*, em janeiro de 1871 - em setembro do mesmo ano ocorreria a promulgação da Lei do Ventre Livre -, posteriormente incluído na seção *Contos Avulsos* da *Obra Completa da Nova Aguilar*; o segundo deles foi publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias*, em outubro de 1891, e incluído no livro de contos *Várias Histórias*.

A escolha do conto de 1871 para compor este artigo ocorreu devido à estreita relação que ele estabelece com as questões envolvendo as marcas deixadas pela instituição da escravidão, por explorar as relações de poder estabelecidas entre senhores e escravos durante o período escravocrata brasileiro do século XIX, pautado pelo patriarcalismo, e por apresentar diversas possibilidades de pensar como se deu a presença da mulher negra no conto machadiano.

O conto *Mariana* apresenta como protagonista uma mulher negra e escrava, homônima ao título, que vive na casa de seus senhores e que costuma receber um tratamento diferenciado dos demais escravos da família, pois aprende a ler, escrever, costurar e a falar francês. Certo dia, Coutinho, jovem integrante da família e um dos senhores de Mariana, reencontra Macedo, velho amigo que retorna ao país após viver na Europa durante quinze anos, e reúne-se com ele e mais dois amigos do passado para um almoço. Durante a reunião, Coutinho assume a narração e decide contar aos amigos a história do amor que a jovem escrava nutriu por ele, deixando os mesmos espantados ao revelar que nunca se sentiu tão amado por uma mulher, nem mesmo por sua prima e antiga noiva, como por essa moça tida como uma “cria da casa”.

Coutinho enfatiza que ao apaixonar-se por ele e perceber que tal amor seria impossível de se concretizar, uma vez que o jovem era branco e estava noivo de sua prima Amélia, Mariana, que recentemente havia superado uma grave doença, decide ir embora de casa pela primeira vez, causando irritação na família e fazendo com que o jovem ficasse encarregado de ir atrás dela a fim de levá-la de volta. Pouco tempo depois, ela vai embora de casa mais uma vez, causando um forte sentimento de indignação na família que passa a tê-la como uma ingrata. Novamente o rapaz fica encarregado de procurá-la, mas só consegue encontrar a jovem, que estava escondida em um hotel, dias após seu desaparecimento. Diante da ordem de retorno e consciente de que sua situação de escrava a impossibilitaria de viver o amor que nutria pelo jovem senhor, Mariana decide suicidar-se bebendo um frasco de veneno que levava escondido na roupa e que guardava para o dia do casamento do rapaz.

Percebe-se a força desse conto na singularidade de Machado ao abordar diferentes formas de violência sofridas por escravos, marcas da escravidão brasileira, ao apresentar sua personagem principal na figura de uma jovem mulher negra e escrava que, apesar de viver na casa de seus senhores, saber ler, escrever e supostamente não ser obrigada a realizar trabalhos forçados, acaba por identificar-se com outros negros escravizados por encontrar-se em condição permanente de privação de liberdade e por ser, constantemente, vista e tratada como uma propriedade.

O papel da mulher negra e as relações de poder na sociedade escravocrata

Ao ganhar voz na narrativa do amigo Macedo, Coutinho faz uso de seu discurso para caracterizar sua família como extremamente benevolente na apresentação que faz de Mariana: “[...] era uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 980). No entanto, acaba



por deixar transparecer o enorme abismo social estabelecido entre os senhores e escravos quando afirma: “Não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre, e até minhas irmãs tinham certa afeição fraternal” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 980).

Através desse discurso, Coutinho enfatiza que o lugar de Mariana, da mulher negra e escrava, é aquele fora da mesa de jantar e longe das visitas, evidenciando a existência de um enorme distanciamento entre a classe social composta por senhores e aquela composta por negros e escravos. Essa é uma forte característica das relações de poder comumente utilizada pela família do jovem e pela sociedade oitocentista, uma vez que a superioridade do branco sempre necessitou da afirmação de seu poder a partir da negação do sentimento de igualdade ao negro, partindo daí a necessidade do jovem de afirmar que a moça era tratada “como se fosse pessoa livre” e que recebia “certa afeição fraternal”, a fim de confirmar sua eterna condição de pessoa “quase livre” e “quase amada”, afinal a sensação de plenitude era destinada apenas aos brancos.

Além da privação da liberdade e da negação do sentimento de igualdade, a jovem precisava lidar com a exigência contínua de exprimir sua gratidão aos seus senhores. Esse aspecto fica evidente em outra fala do jovem: “Mariana possuía a inteligência da situação, e não abusava dos cuidados com que era tratada. Compreendia bem que na situação que se achava só lhe restava pagar com muito reconhecimento a bondade de sua senhora” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 980). A certeza de não poder abusar tanto da atenção quanto dos cuidados recebidos consiste em evitar punições provenientes da ingratidão, colocando a escrava num lugar subalterno em uma sociedade pautada por uma busca pelo reconhecimento de sua bondade, mas que não hesita em desfrutar da subsistência proporcionada através da exploração do outro.

Sidney Chalhoub (2003, p. 97) afirma que “a ideologia paternalista dos senhores e as relações de dependência provocam situações de violência e humilhação” e despertam em dependentes como Mariana a certeza de que “não há

perspectivas e que serão sempre lembrados de sua situação de inferioridade social”, uma vez que o enredo do conto leva “à imbricação entre escravidão e “liberdade” em situação de dependência, mostrando que havia uma e somente uma lógica hegemônica de reprodução das hierarquias e desigualdades sociais”.

Diante desse cenário, é possível afirmar que a ideia de aproximar o escravo da liberdade não se fazia presente numa sociedade predominantemente patriarcal e escravocrata:

A aproximação entre escravidão e liberdade, para enfatizar a precariedade e os limites de qualquer experiência de liberdade numa sociedade paternalista, organizada em torno da reprodução dos laços e dependência pessoal, politiza eficazmente o drama do processo de emancipação dos escravos, então em evidência. Escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal, pareciam duas faces da mesma moeda (CHALHOUN, 2003, p. 98).

A relação de dependência entre senhores e escravos e sua capacidade de provocar situações de violência e humilhação ao dependente ficam evidentes no momento em que “ao mostrar desenvoltura e sentimentos próprios, impróprios na visão dos senhores, Mariana, torna-se [...] presa potencial da rapacidade sexual do senhor moço e até do tio João Luís, pai de Amélia, sempre interessado em colocar aquela ‘flor peregrina’ sob sua ‘proteção’” (CHALHOUN, 2003, p. 97), fato evidenciado na constante indagação do tio ao sobrinho: “Por que diabo está tua mãe guardando aqui em casa esta flor peregrina? A rapariga precisa tomar ar” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 980).

A cor de sua pele e a posição de inferioridade na sociedade não foram suficientes para impedir que tio e sobrinho a enxergassem como objeto sexual, condição à qual muitas mulheres negras, especialmente as escravas, eram frequentemente submetidas. O interesse sexual do sobrinho fica explícito na afirmação: “[...] entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornara-se interessante para mim, e qualquer que seja a condição de uma mulher, há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a afeição que ela nos



vote. Além disto, surgiu em meu espírito uma ideia que a razão pode condenar, mas que nossos costumes aceitam perfeitamente” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 984). A partir da afirmação de Coutinho sobre Mariana é possível perceber que “a razão, já impregnada das ideias de liberdade individual, condena que ele se aproprie sexualmente da escrava, embora pelo costume da sociedade brasileira a apropriação sexual representasse tão somente a continuação lógica do cativo” (HAPKE, 2010, p. 105).

Outro momento que destaca o interesse que Coutinho nutre pela escrava está exposto na descrição que ele faz da moça, mesmo passados muitos anos entre o fato e o seu resgate memorialístico:

Como tinha inteligência natural, todas estas coisas lhe foram fáceis. O desenvolvimento do seu espírito não prejudicava o desenvolvimento de seus encantos. Mariana aos dezoito anos era o tipo mais completo de sua raça. Sentia-se-lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados. Tinha os cabelos naturalmente encaracolados e curtos. Talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora. É impossível que eu esteja a idealizar esta criatura que há tanto me desapareceu dos olhos; mas não estarei muito longe da verdade (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 980).

O fato de Mariana estar sujeita aos abusos proporcionados pelas relações de poder, e imersa nesse ambiente que rechaça todos os direitos aos negros, acaba contribuindo para ela se apaixonar pelo senhorzinho, alcançando o ponto de não conseguir disfarçar sua tristeza diante da confirmação do noivado dele com a prima e fazendo com que Josefa, irmã do rapaz, desconfie que essa profunda tristeza nutrida pela jovem seja fruto de algum namoro. Tal ideia faz com que Coutinho deixe claro, mais uma vez, o lugar da mulher negra e a dimensão da desigualdade social da época ao afirmar que ela só poderia estar envolvida com o copeiro ou o cocheiro por ocuparem posição semelhante e uma vez que “tais sentimentos contrastavam com a fatalidade da sua condição social” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 983) subalterna e limitadora.

Diante da impossibilidade de viver seu amor e da proximidade da realização do casamento do rapaz, Mariana decide sair de casa, causando um misto de consternação e indignação em seus senhores que passam a vê-la como uma ingrata, uma vez que:

A ruptura na ordem escravocrata, então, começa no momento em que a escrava deixa de ser apenas um objeto inteiramente dominável. [...] Mariana se constitui como sujeito. Os seus senhores não conseguem apropriar-se inteiramente da personalidade e da alma da jovem cativa. Ao atuar segundo o seu desejo, Mariana não só perturba a ordem escravocrata, mas também inverte os papéis masculinos e femininos da sociedade do século XIX, que reservou um lugar passivo para as mulheres (HAPKE, 2010, p. 104).

O posicionamento da família busca afirmar seu poder de dominação, especialmente quando Coutinho sugere que todos os esforços necessários deveriam ser feitos para “capturá-la, e uma vez restituída à casa, colocá-la na situação verdadeira do cativo” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 984), deixando evidente a intenção de restituir, a qualquer custo, a propriedade da família e a necessidade de demonstrar esse poder através dos castigos físicos próprios da situação de cativo no retorno da escrava fugida que, a partir de então, não teria mais acesso aos ditos privilégios de outrora.

O rapaz busca ajuda da polícia e mesmo assim não consegue encontrar a escrava desaparecida, o que força seu retorno de mãos vazias. Mais tarde, naquele mesmo dia, ele resolve sair novamente e acidentalmente a encontra na rua e prontamente procura lembrá-la de sua subalternidade: “[...] mas por que saíste de casa, onde eras tão bem tratada, e donde não tinhas o direito de sair, porque és cativa?”. A resposta da escrava, de que saiu porque sofria muito, causa indignação no jovem que busca impor sua autoridade: “[...] hás de voltar já, e já, para casa. Sofrerás as consequências da tua ingratidão. Vamos...” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 985).



Mesmo diante da pressão exercida por Coutinho, Mariana afirma que não pode voltar devido ao amor que nutre e que não pode ser amada por ser uma “infeliz escrava” pronta para carregar as “consequências” desse amor, deixando claro que tem consciência de seus sentimentos e de sua situação social; desse modo a escrava rompe com a relação de poder estabelecida por seus senhores ao mostrar “desenvoltura e sentimentos próprios” (CHALHOUB, 2003, p. 97), comumente negados aos negros.

Após retornar para casa e ter Coutinho como seu defensor, diante da fúria exprimida pela mãe do rapaz, Mariana vai dormir e no outro dia surge com “os olhos inchados”, o que causa certa satisfação no jovem: “a situação da rapariga interessara-me bastante, que era natural, sendo eu a causa indireta daquela dor profunda” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 986). Passados alguns dias desde seu retorno, Mariana volta a sair de casa, quatro dias antes do casamento do jovem. A notícia foi dada em meio às comemorações do natal, causando um forte sentimento de indignação em toda a família: “este segundo ato de rebeldia da mulatinha produziu furiosa impressão em todos. Da primeira vez houve alguma mágoa e saudade de mistura com a indignação. Desta vez houve indignação apenas” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 987).

Novamente, Coutinho fica incumbido de ir atrás da escrava, contudo, fica claro que dessa vez ela não escaparia da punição diante do enorme sentimento de indignação que tomou conta da família: “Ficou assentado que se procuraria a fugitiva e se lhe daria o castigo competente. Deixei que esse movimento de cólera se consumasse, e levantei-me para ir procurar Mariana” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 987). Alguns dias depois, ocasionalmente, ele acaba por encontrá-la em um hotel e a moça rapidamente se lança em seus braços no que o rapaz logo esclarece a situação enquanto busca lembrá-la de sua condição: “Não venho aqui para receber-te abraços [...] venho pela segunda vez buscar-te para casa, donde pela segunda vez fugiste” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 988).

Diante do aparente sofrimento que sua fala causa em Mariana, o rapaz busca justificar sua ação, mas acaba deixando transparecer a frieza do homem branco diante da percepção da presença de humanidade no negro:

A palavra fugiste escapou-me dos lábios; todavia, não lhe dei importância senão quando vi a impressão que ela produziu em Mariana. Confesso que deveria ter alguma caridade mais; mas eu queria conciliar os meus sentimentos com os meus deveres, e não fazer com que uma mulher não se esquecesse de que era escrava. Mariana parecia disposta a sofrer tudo dos outros, contanto que obtivesse a minha compaixão. Compaixão tinha-lhe eu; mas não lho manifestava, e era esse todo mal (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 988).

Ao deparar-se com essa dura confirmação de sua situação de cativa, diante do sentimento de propriedade provocado pela palavra “fugiste”, Mariana constata que não há outra saída para essa conjuntura que não seja a morte, afinal:

[...] nessas condições, nunca deixaria de ser escrava de uma família, a ponto de anulá-la como ser humano com vontades próprias, tornando-se mais uma vítima sem perspectivas de mudança de sua situação de inferioridade na sociedade. O escravo não estava ali para amar ou demonstrar qualquer sentimento, mas sim a fim de funcionar como uma máquina de trabalho [...] (BIM, 2010, p. 119).

Perante a decisão tomada, Coutinho tenta persuadir Mariana a desistir da fuga para voltar com ele, mas a moça permanece resoluta dizendo estar disposta a tudo, fazendo com que o rapaz suspeite de sua verdadeira intenção e a questione se estaria disposta até mesmo a tirar a própria vida, no que ela finalmente esclarece: “[...] confesso-lhe até que a minha intenção era morrer na hora do seu casamento, a fim de que fôssemos ambos felizes, nhonhô casando-se, eu morrendo” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 988). Diante da situação, ele tenta convencê-la a desistir, mas a jovem escrava opta por cometer suicídio ingerindo veneno.

A forma dramática como ocorre a morte de Mariana provoca imensa indignação na mãe do rapaz que só aceita conceder um perdão póstumo após seu



filho lhe contar os motivos reais que levaram a moça a esse ato desesperado. Essa revolta diante do suicídio de uma escrava nada mais é do que a certeza de que, “ao tomar a decisão de suicidar-se, ela livra-se da ditadura senhorial e decide por sua vida ou morte, levando ao extremo a morte social que ela sofre numa sociedade que não a quer reconhecer como indivíduo com vontade própria” (HAPKE, 2010, p. 106), pois assim Mariana “personifica a subalternidade feminina e afrodescendente punida de modo trágico a partir do momento em que relação de mando/obediência é afetada pelo desejo ou pela paixão” (DUARTE, 2009, p. 264).

Coutinho encerra sua narração reafirmando aos amigos que nenhuma mulher o havia amado mais do que a jovem escrava Mariana. Seu amigo Macedo retoma a frente da narração ao afirmar que todos ouviram com tristeza as palavras proferidas pelo amigo, mas que logo trataram de sair para se divertir: “[...] daí a pouco saímos pela rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 989).

Para Eduardo de Assis Duarte (2009, p. 264), Machado de Assis utiliza o “artifício narrativo [...] de dissimular seu posicionamento, dando a palavra ao homem branco, para que ele mesmo se exponha e torne explícita a insensibilidade e o descaso com que trata os afrodescendentes”. O que, para ele, viria a se tornar umas das “marcas registradas” do escritor, pois além da ironia presente ao longo desse conto também pode ser identificado o “tom absolutamente sarcástico com que o mesmo se encerra e que revela o distanciamento do autor em relação ao discurso burguês *bon vivant* encarregado da narração” (p. 264), pois isso se dá através do uso da narrativa em primeira pessoa que “confere ao texto um sentido de relato de experiência” (p. 264), uma vez que representa o posicionamento da classe dominante da época que não hesita em desmerecer o sofrimento da escrava que tira a própria vida por amor ao dar mais importância aos pés de algumas senhoras que descem dos carros na rua.

Considerações finais

Fica claro que Machado de Assis trata de maneira singular da temática da escravidão ao longo de *Mariana*, mesmo sendo um texto pouco conhecido que não chegou a ser selecionado para publicação em livro e que ficou disponível somente em sua publicação no jornal e ao ser incluído na obra completa da Nova Aguilar. A importância desse conto para os estudos sobre a presença do negro na obra machadiana é inegável, pois nele é possível perceber a marca da afrodescendência deixada pelo escritor, uma vez que “nos escritos machadianos não se veem em nenhum momento palavras de apoio, mesmo que implícito ou subentendido, à escravidão. Nem se encontram os estereótipos recorrentes cujo foco é a desumanização dos afrodescendentes” (DUARTE, 2009. p. 252).

Para Chalhoub (2003, p. 98), esse texto carrega consigo, além das marcas de uma sociedade escravista e do ponto de vista machadiano, um valor histórico que o transforma em documento sobre “um impasse histórico, visão ou interpretação de uma crise que mobilizava a sociedade inteira. Ainda que não haja no conto uma identificação precisa do tempo da narrativa, há a postulação de duas historicidades tramadas, constituintes da fala de Coutinho”. Isso tudo atrelado ao fato de sua publicação ter ocorrido em janeiro de 1871, durante as discussões sobre a Lei do Ventre Livre, no momento em que a emancipação despontava como principal assunto no país.



Referências bibliográficas

BIM, Leda Marana. Amor e morte: uma comparação dos contos “Pai contra mãe” e “Mariana”. In: BERNARDO, G.; MICHAEL, J.; SCHÄFFAUER, M. (Orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 115-124.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Estratégias de caramujo. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis Afrodescendente: escritos de caramujo [antologia]*. Organização, ensaio e notas: Eduardo de Assis Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2009. p. 249-288.

HAPKE, Ingrid. Tomando liberdades: o escravo “fora do lugar”. In: BERNARDO, G.; MICHAEL, J.; SCHÄFFAUER, M. (Orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 101-114.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Mariana. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. v. 2, p. 978-990.

Recebido em 14/03/2019

Aceito em 31/07/2019

Análise do conto “Impacto Poético”, de Luiz Silva, sob a ótica da experiência no Movimento Negro

Analysis of “Impacto poético” by Luiz Silva, from the perspective of the experience in the Black Movement

Anderson Caetano dos Santos¹

RESUMO

Este trabalho toma o gênero conto como referência para estudar a produção narrativa de Cuti, Luiz Silva, escritor contemporâneo, que se dedica à temática afro-brasileira, à inserção do negro na sociedade brasileira, à experiência desse grupo, às suas vicissitudes, à dualidade de aceitar a condição social imposta por anos de apagamento/silenciamento ou de empreender a participação em movimento de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Movimento negro; Luiz Silva; “Impacto poético”.

ABSTRACT

This work takes the short story as a reference to study the narrative production of Cuti, Luiz Silva, contemporary writer, who is dedicated to the Afro-Brazilian theme, to the insertion of the black in Brazilian society, to the experience of this group, its vicissitudes, duality in accepting the social condition imposed by years of erasure / silencing or engaging in resistance movement.

KEYWORDS: Experience; Black movement; Luiz Silva; “Impacto poético”.

¹ Mestrando em Letras, com a pesquisa *O Movimento Negro na obra de Luiz Silva (Cuti) e as questões afro-brasileiras*.

Introdução

A história e a literatura dos negros no Brasil remetem, comumente, às origens do país como nação colonizada, escravocrata e formada socialmente a partir da pluralidade cultural. Compreender esse cenário histórico e literário significa ir além dos estereótipos difundidos no senso comum brasileiro. A presença dos negros na nossa constituição enquanto nação e as suas múltiplas relações com a sociedade configuram-se como importantes temas de investigação de teorização ao longo da História do Brasil.

Durante séculos, a perversidade escravocrata materializou-se na diferença impressa pela cor da pele e outros sinais do corpo, utilizados como argumento justificador da colonização, encobrindo a exploração econômica, política e social. A questão das relações étnico-raciais, no Brasil, se manifesta nos processos de exclusão, de desigualdades sociais, de preconceitos de um grupo detentor de privilégios sobre a maioria afro-brasileira explorada primeiramente pelo sistema escravagista e, em um segundo momento, pelo sistema capitalista.

A história do Brasil é uma versão concebida por brancos, para os brancos e pelos brancos, exatamente como toda a sua estrutura econômica, sócio-cultural, política e militar tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite branca/brancóide, supostamente de origem ário-européia. (NASCIMENTO, 1980, p. 15)

Abdias do Nascimento evidencia que o afro-brasileiro foi escravizado por um sistema que o usou como objeto para construir a nação brasileira. Dessa forma, os afro-brasileiros têm sido privados de um bom nível de escolaridade, de saúde pública de qualidade, de empregos de níveis superiores, dado que, isso tem dificultado em muito a sua ascensão social. Alguns tópicos significativos apontados por Abdias do Nascimento são: o negro visto como trabalhador e produtor da riqueza material do Brasil e, produtor/construtor de uma cultura original.

Em *Literatura e sociedade* (2006), de Antonio Candido, destaca-se através de ensaios questões primordiais para o entendimento de uma obra literária. Um desses traços é a vinculação do escritor com o pano de fundo social para a elaboração da obra, bem como o entendimento do leitor dessas características para a realização da crítica literária.

Elas não podem ser entendidas mediante a aplicação pura e simples dos métodos a que ele está habituado, e que supõem na obra uma relativa autonomia, pois, mesmo quando transcritos, não são textos, decifráveis diretamente. Não podem ser desligadas do contexto, — isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. (CANDIDO, 2006, p. 58)

A compreensão de um momento histórico é a chave para o entendimento de uma obra literária. Os costumes, as tradições e o movimento literário em que o escritor está inserido contribuem para a temática escolhida, bem como a representação dos personagens inseridos na diegese do texto. Desse modo, a indissociabilidade entre literatura e história realiza-se sobre um tripé: momento histórico, estilística literária e o leitor. Este último decodifica o texto a partir da cosmovisão e leituras e/ou contatos anteriores com diversos gêneros textuais existentes.

Para o propósito deste artigo, escolheu-se um conto da obra de Cuti, pseudônimo de Luiz Silva. Ele, nascido na década de 50 em Ourinhos, cidade do interior de São Paulo, é poeta, ficcionista, dramaturgo, crítico literário, ensaísta, contista e romancista. As produções literárias de Cuti no âmbito dos contos são marcadas, em grande medida, pela afirmação de uma consciência étnica afrodescendente, a qual trabalha prioritariamente os problemas que envolvem os negros. Dessa maneira, o que interessa neste estudo, por se tratar de um dado recorrente, é a faceta empenhada e circunscrita em um engajamento literário. Cuti escreve num momento de profunda discussão sobre a produção cultural, bem

como sobre as representações literárias e históricas de brasileiros afrodescendentes, sobretudo nos movimentos e nas organizações negras.

O conto “Impacto poético” faz parte do livro *Quizila*, de 1987. Nesta obra destaca-se a temática trazida por protagonistas e demais personagens afro-brasileiros que costumam povoar as novas produções literárias em que se toma o meio afrodescendente como foco. A publicação do livro aconteceu em um momento de reabertura política no Brasil, durante o governo de José Sarney (1985-1990): às vésperas dos cem anos da Abolição da Escravatura no território brasileiro e no mesmo ano da Assembleia Nacional Constituinte. Naquele período, os assuntos pertinentes aos afro-brasileiros eram debatidos, em sua maioria, em agremiações ligadas ao Movimento Negro.

A experiência

Em linguagem corrente, *experiência*, enquanto ato ou efeito de experimentar, significa prática de vida indicando o fato de suportar ou sofrer algo, como quando se diz que se experimenta um sentimento ou uma sensação. Por outro lado, experiência é um indicador de competência social ou técnica, no sentido de se possuir habilidade, perícia ou prática, adquiridas com o exercício constante de uma profissão, uma arte ou um ofício. Quem tem acumulado experiências possui algo que lhe confere autoridade, evidenciando uma distância que separa a ingenuidade juvenil do conhecimento acerca da vida característica do ancião.

Em *Teses sobre o conceito de História* (1940), Walter Benjamin estabelece uma relação entre o progresso, as imagens e as vozes oprimidas pelas lutas de classes. Torna-se perceptível a preocupação de Benjamin com a maneira como os fatos têm sido contados ao longo da história. No modelo visado pelo pensador, destaca-se a visão dos vencedores como um trunfo. Na contramão de tal modelo,

Walter Benjamin sugere buscar-se o passado por meio de uma imagem dialética, tornando-se possível compreender de outra forma determinado momento histórico. Essa visão pede que, no processo de olhar para o passado, não se perca de vista as pessoas que a própria história tratou de esquecer – ou talvez nunca tenha se lembrado – ao longo do tempo.

Os derrotados, mulheres e homens, tiveram suas vozes caladas pelos vencedores da História. Assim, constrói-se uma narrativa histórica hegemônica, a narrativa dos vitoriosos. No entanto, apesar de vencidas, essas pessoas deixaram a sua marca no tempo, viveram experiências autênticas, conceberam, ou, pelo menos, viveram, as suas próprias narrativas e, assim, fizeram a História. Na tese de número seis, Walter Benjamin aponta que

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

Na tese de número sete, o autor completa:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialismo histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Assim, o fato de a História ser escrita pelos vencedores não significa que inexistem outros *escritores* dela, mas que estes e suas memórias precisam ser resgatados por gerações do presente e do futuro. Não haveria, por assim dizer, uma História, mas muitas delas. O problema estaria justamente em recuperá-las, dada a avassaladora força da história dos triunfadores, que não é outra senão a oficial. Desse modo, o conto aqui analisado possui o intuito de resgatar essas “outras histórias experimentadas”, vividas ao longo do tempo, que têm sido renegadas ou silenciadas pela História brasileira.

O conto “Impacto Poético”

Nesse conto², apresentam-se as tensões vividas entre Ildebrando Camargo, Foluke Nguchi e demais personagens secundários num evento artístico ocorrido no “Centro de Negritude Paulistana”, sendo estas relatadas por um narrador em terceira pessoa que detém a onisciência dos fatos. No encontro, os atritos, as contradições e as brigas desses personagens destacam a diversidade ideológica de militantes negros. Em “Impacto Poético”, escritores e artistas negros preocupam-se em divulgar os trabalhos oriundos de uma perspectiva afro-brasileira.

No sarau ocorrido no “Centro da Negritude Paulistana”, destaca-se que a arte negra é feita por afro-brasileiros que concebem sua própria visão de mundo. Os saraus são capazes de alimentar o sentimento de identidade da sociedade e de despertar ao sujeito, através da literatura, novas interpretações sobre os problemas e as necessidades sociais. No encontro, oportuniza-se um espaço para exposição dos trabalhos, para dar voz aos integrantes de um grupo minoritário, bem como propiciar a discussão da temática da negritude. Na noite em que, no conto, desenrola-se a ação, a narrativa situa-se em dois momentos: um do encontro entre os ativistas e outro, nas ruas próximas ao evento artístico, após o

² Publicado pela primeira vez na sexta edição dos *Cadernos Negros*, em 1983.

término do sarau literário, devido à confusão gerada entre os participantes deste evento.

O sarau é uma reunião de pessoas que têm algum vínculo com a arte e a cultura de determinado grupo que compartilha ali as suas obras, reflexões, ideologias. De forma geral, o sarau é uma criação social; um espaço onde pessoas podem expressar aquilo que produzem, ainda que não tenham renome no âmbito da arte. Além disso, é um local em que, de maneira informal, transmite-se conhecimento e, assim, auxilia no processo de construção epistemológica de seus participantes. Em termos de inspiração, o sarau pode exercer grande influência ao motivar as pessoas a criarem ou expressarem algum tipo de arte.

Antes da análise mais detida do conto, é válido apresentar Ildebrando Camargo e Foluke Nguchi, os principais personagens da narrativa, que desenvolvem uma relação de certa oposição no tocante ao fazer literário. Ildebrando Camargo mente no número de livros escritos e vendidos, sendo que se autodenomina um dos maiores intelectuais da cultura negra e poeta da negritude. Além disso, ele tenta construir uma imagem com o intuito de impressionar as pessoas. O protagonista é produtor de diversos gêneros literários, algo que “dizia sempre que tinha uma brecha em qualquer conversa com estranhos.” (CUTI, 1987, p. 15). Ele considera-se pesquisador e entendedor da cultura afro-brasileira, sendo que possui as características de uma pessoa arrogante, mentiroso, prepotente, egocêntrico e mulherengo, conforme é possível inferir-se pela leitura do conto.

Aumentava sensivelmente o número de livros escritos e a quantidade comercializada. Quando o interlocutor era também do ofício, procurava dirigir a conversa para um ponto em que a prepotência cedia um palminho à solidariedade (...). (CUTI, 1987, p. 15)

Ele desempenha outras atividades, tais como escultor, pintor e autor de *A Garganta do Ébano* (não se menciona a que gênero literário pertenceria tal obra), livro que tem uma edição de dez mil exemplares vendidos. Cumpre, nesse ponto,

observar que, conforme Houaiss (2001, p. 1429), o termo “garganta”, em sentido informal, assume o significado de bravata, mentira - dado que poderia conferir certa ironia posta pelo narrador em relação ao trabalho desenvolvido por Ildebrando Camargo.

O espaço ficcional do conto comporta a presença de outro conhecedor da cultura negra: Foluke Nguchi (pseudônimo de Paulo Xavier). Ele está na faixa dos 30 anos de idade, apresenta estatura mediana, ama a poesia, é invejoso e possui formação universitária. A referência ao diploma universitário indica uma parcela reduzida de afro-brasileiros, visto que as políticas de inclusão social e/ou afirmativas ainda não existiam na década de 1980 no Brasil. Desse modo, esse escritor possui as características de um intelectual ativista e acadêmico, sendo que utiliza a formação universitária para inflar o seu ego, com o intuito de deslegitimar os discursos dos outros personagens.

Se lá estivesse, ah, discorreria sem dúvida sobre coisas verdadeiramente importantes para a poesia negra. Falaria da profundidade do ser-negro-no-mundo e da luta com a palavra. Aquele tal Ildebrando não era um autêntico poeta. Seus versos prosaicos não feriam um milímetro sequer o status quo racista... (CUTI, 1987, p. 16)

No momento do sarau literário, são apresentados os personagens secundários, muitos dos quais sem nome referido, tais como: Marisa Molina (a atriz de teatro apelidada de *Marisa Cheguei*), Gilmar Rodrigues, uma mulher com cabelo rastafári, um bailarino, um professor de Física, um coordenador dos trabalhos, um homem branco, um crítico literário nordestino e mulato, um jovem militante vinculado ao *Movimento Negro Justificado*, dois irmãos, um jornalista *freelancer*, um bailarino careca e a esposa de Ildebrando Camargo.

Nesta análise, três temas recebem destaque: as produções literária e artística oriundas do ponto de vista do negro; os atritos ideológicos entre Ildebrando Camargo e Foluke Nguchi, bem como entre os personagens

secundários situados no encontro artístico do “Centro da Negritude Paulistana” e após o sarau no centro de militância; e, por último, os estereótipos de desordeiros e/ou bandidos associados aos afro-brasileiros.

O primeiro desses temas indica que a literatura afro-brasileira tem estado em situação de marginalidade devido à falta de estímulos editoriais e/ou pelo engavetamento desse *corpus* literário. A não publicação de textos com a temática afro-brasileira diminui existência de personagens negros. Desse modo, os leitores – tanto brancos quanto negros – não teriam acesso a um material que trabalhe essa temática, o que contribuiria para a manutenção de estereótipos em relação aos afro-brasileiros.

No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. (DUARTE, 2007, p. 1-2)

A respeito desse tema, vale destacar que o sistema editorial brasileiro tem dificultado a divulgação de uma literatura negra, bem como de uma expressão artística afro-brasileira. Os livros, devido aos altos custos editoriais, são caros e apenas uma pequena parcela dos escritores tem recursos suficientes para lançá-los com regularidade. Nesse contexto, os escritores e artistas afro-brasileiros, em sua maioria, autofinanciam as edições dos livros ou, simplesmente, ficam impedidos de divulgar aquilo que produzem.

Abdias do Nascimento com o *Teatro Experimental do Negro* (TEN) e o *Jornal Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* divulgou trabalhos oriundos da perspectiva de afro-brasileiros. O Sarau Afro Mix, produzido pelos Cadernos Negros desde a década de 1970, e o *Sarau da Cooperifa*, organizado por Sérgio Vaz, são exemplos de ações que se contrapõem ao sistema editorial institucionalizado, segundo Edimilson de Almeida Pereira (2008). A distribuição de folhetos realizada de “mão em mão” denota a situação de marginalidade dessa literatura, pois se

busca meios para divulgação do material, seja em saraus, encontros literários ou mesmo a venda na rua.

Além disso, este conto também apresenta uma querela entre os personagens centrais. Foluke Nguchi critica Ildebrando porque ele é arrogante e menospreza a capacidade intelectual das pessoas. Além disso, a qualidade dos poemas de Ildebrando não tem impacto na cultura negra devido à falta de autenticidade. Esse atrito entre as personagens revela duas visões antagônicas do fazer literário: 1) Ildebrando preocupa-se com a abordagem dos problemas sociais por meio da arte e procura fazer dela um caminho para a conscientização, sendo ela vista como uma forma de empoderamento de populações socialmente vulneráveis, o que gera, conseqüentemente, a melhoria da qualidade de vida de tais populações; 2) Foluke Nguchi, por sua vez, defende a ideia da literatura como “arte pela arte”, definida pela autonomia e imanência, com o respectivo desligamento de razões pedagógicas externas e privilegiando os aspectos estéticos.

Os desacordos ideológicos ocorrem majoritariamente entre Ildebrando Camargo e Foluke Nguchi, porém os personagens secundários, alguns dos quais também podem ser considerados arrogantes e vaidosos, divergem das opiniões dos principais e entre si.

— É cinquenta cruzeiros só — um poeta baixinho vendia na platéia poemas ilustrados.

— São cinco poemas mais o desenho, né moça!? — insistia ele.

Ildebrando no palco, irritado com a concorrência, não perdeu aquela intromissão em voz alta:

— Ô, minha gente! Gostaria de pedir silêncio na assistência. Se é pra ser interrompido, eu retiro meu discurso.

— Ô, cara, vai vender poesia lá fora, pô! — gritou alguém em tom irritado para Gilmar Rodrigues que não gostou nada da advertência e retrucou, firmando o boné na cabeça:

— Não te conheço rapaz não, rapaz. Vendo aonde eu quero.

— Mas não vê que tá atrapalhando? — berrou a jovem de cabelos caindo em tranças de lã, excessivamente feminina. Comoção profunda no peito de Ildebrando. O pavio de simpatia e desejo que nutria por aquela mulher de agressividade tão exposta, meiga no entanto, teve ímpeto de faiscar paixão. Era a princesa de suas

fantasias, tentativa frustrada de aproximação, coração escorregando naquelas curvas... Assim, logo que o poeta vendedor deu o troco:
— Olha aqui, rastafári, não grita comigo não!
Ildebrando interveio:
— A moça tem mais é que gritar mesmo, meu amigo! Estamos numa reunião artística e não em supermercado! (CUTI, 1987, p. 16-7)

O longo excerto exhibe uma discussão entre uma mulher de cabelo rastafári, um militante do *Movimento Negro Justificado* e os poetas Gilmar Rodrigues e Ildebrando Camargo. Dessa forma, a existência de personagens com cosmovisões diferentes favorece o surgimento de conflitos ideológicos. No ambiente da militância, essas pessoas estão preocupadas em discutir sobre a cultura afro-brasileira e em divulgar os seus trabalhos artísticos. Sendo assim, os desejos individuais sobressaem-se ao ideal do ativismo negro e da luta antirracista.

Além disso, o conto explora os estereótipos negativos associados aos afro-brasileiros, como a desordem e o banditismo, sendo este último uma fonte de conflito e desconforto muito comum aos negros, já que evoca a iminência de ser preso injustamente ou morto.

Ildebrando, sem um minuto para pensar naquela situação de intimidade súbita, caminhava por luas românticos, preparando uma declaração plausível. Passou uma perua da polícia, e ele que sempre pensava nos documentos naqueles momentos, nem sequer reparou. (CUTI, 1987, p. 19-20)

A violência policial não é esporádica, eventual, nem local (tem dimensão nacional), mas tem direção certa. As vítimas da truculência da polícia são, via de regra, jovens negros, pobres e moradores de áreas de baixo acesso a políticas públicas. Portanto, a violência policial é um comportamento pautado por uma lógica institucional que efetivamente instiga e produz mais violência.

Desse modo, a vinculação do negro a características negativas tem se perpetuado na sociedade brasileira, pretensamente atribuindo traços que dificultam, dentre outros aspectos, a ascensão econômica dos afro-brasileiros. Essa

é uma situação que atinge a maioria dos negros brasileiros, sendo que essa perspectiva reduz as possibilidades de integração na ordem competitiva capitalista e na sociedade de classes.

O título do conto – *Impacto poético* – alude ao choque discursivo da literatura, com formas diferentes de se produzir uma arte afro-brasileira de acordo com perspectivas de personagens distintos. Esse *impacto* refere-se ainda às divergências ideológicas nas relações humanas entre negros e brancos, e mesmo entre negros e negros. Ainda que parte do mesmo grupo racial, Ildebrando, Foluke e os outros artistas são escritores e artistas com posicionamentos diferentes sobre o fazer artístico-literário.

Considerações finais

A partir do conto analisado torna-se evidente a preocupação de Cuti com a temática da identidade negra na sociedade brasileira. Por meio de um histórico de militância do próprio escritor, que desencadeou em uma sólida formação acadêmica, nota-se que esse intelectual principiou com a temática de formação de associações de movimento social negro expresso em seu primeiro livro de contos, *Quizila*. Esse caráter de contestação reflete o contexto brasileiro, onde as organizações sociais e o surgimento de partidos políticos afloraram no processo de redemocratização do país, após o período da ditadura militar. Os personagens inseridos no conto apresentam os conflitos internos, as contradições e as tensões inerentes às pessoas que frequentam esses ambientes.

No conto analisado, demonstram-se os conflitos de personagens pertencentes às classes sociais menos favorecidas, que possuem escassas expectativas de crescimento pessoal e profissional. Pelo cotidiano desses personagens, notam-se os conflitos internos, as tensões e as contradições que os negros enfrentam na cidade de São Paulo. Esses contornos tornam-se evidentes na

exposição dos personagens em centros de ativismo social. O próprio negro brasileiro não se entende com as pessoas da agremiação negra. A desunião de alguns dos personagens do conto destacado reflete a condição dos negros na sociedade brasileira que, embora pertencentes à mesma agremiação negra, possuem sérias divergências.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In:_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CUTI [Luiz Silva]. *Quizila*. São Paulo: Quilombhoje, 1987.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura e Afro-descendência. *Literafro*, Belo Horizonte, fev. 2019. Seção Artigos Teórico-conceituais. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>>. Acesso em 13 abr. 2019.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 31, 2008, p. 25-52. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2018/1591>>. Acesso em: 8 abr. 2019.



Recebido em 09/03/2019

Aceito em 29/07/2019

As imagens do animismo em dois romances de Boaventura Cardoso

The images of the animism in two novels of Boaventura Cardoso

Felipe de Oliveira Puritta¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é debater a função estrutural das imagens de crenças tradicionais angolanas em dois romances de Boaventura Cardoso: *Maio, Mês de Maria* (1997) e *Noites de Vigília* (2012). Serão consideradas as reflexões de Saraiva (2007) e Garuba (2003) sobre o termo “realismo animista”, além dos conceitos de “animismo”, de Viveiros de Castro (2014), “materialismo cultural”, de Williams (1979), e “transculturização”, de Rama (2001), de modo a comparar os dois usos das imagens animistas pelo escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Boaventura Cardoso; Realismo animista; *Maio, Mês de Maria*; *Noites de Vigília*.

ABSTRACT

The objective of this article is to discuss the structural function of the images of Angolan traditional beliefs in two novels of Boaventura Cardoso: *Maio, Mês de Maria* (1997) and *Noites de Vigília* (2012). In order to compare the two uses of these images by the writer, the researches of Saraiva (2007) and Garuba (2003) on the term “animist realism” will be used, besides the concepts of “animism”, from Viveiros de Castro (2014), “cultural materialism”, from Williams (1979), and “transculturation”, from Rama (2001).

KEYWORDS: Boaventura Cardoso; Animist realism; *Maio, Mês de Maria*; *Noites de Vigília*.

¹Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com pesquisa intitulada *A escrita da História em Boaventura Cardoso: um estudo de Maio, mês de Maria, e Noites de Vigília*.

Este artigo tem por objetivo analisar a função estrutural das figurações de crenças tradicionais angolanas em dois romances de Boaventura Cardoso: *Maio, Mês de Maria* (1997) e *Noites de Vigília* (2012). Para esse fim, serão mobilizadas as reflexões da brasileira Sueli Saraiva sobre o termo “realismo animista” e do sul-africano Harry Garuba acerca do termo correlato na língua inglesa, *animist realism*. Como suporte para esse debate, serão também referidos o conceito de “materialismo cultural”, do crítico galês Raymond Williams, e o conceito de “animismo”, como definido pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. A consulta aos autores citados não tem como intuito concluir sobre a pertinência do conceito de “realismo animista” para a crítica literária nem para a análise das obras, mas como auxílio na caracterização do procedimento utilizado pelo escritor angolano aqui estudado. Essa caracterização será realizada tendo por base a perspectiva de “transculturação”, como desenvolvida por Ángel Rama.

As obras selecionadas para a análise são dois romances de momentos distintos da produção de Boaventura Cardoso, escritor angolano que tem como uma das marcas de seu trabalho a incorporação de crenças e costumes tradicionais dos povos de Angola em suas narrativas. Nos dois trabalhos, elementos dessas crenças tradicionais são materializados e incorporados ao relato ficcional da História recente do país.

Em *Maio, Mês de Maria*, a família de João Segunda sai da comuna de Dala Kaxibo², rumo à capital, fugindo de uma tragédia pressagiada pelo patriarca através de sua cabra Tulumba. Em Luanda, o filho Hermínio desaparece em meio a ataques de misteriosos cães que miram a juventude do bairro no qual a família Segunda se instala, o Bairro do Balão. As diversas tragédias que se espalham pela narrativa são pressagiadas e as ações de João Segunda e seu criado Samuel Lusala, em meio aos

² Comuna no município de Quibala, na província do Kwanza Sul.

turbulentos anos iniciais do governo MPLA³, são guiadas por práticas tradicionais e interação com animais e espíritos.

Noites de Vigília apresenta as memórias de Quinito e Saiundo, dois ex-guerrilheiros angolanos, desde o período colonial até a guerra travada entre MPLA e UNITA⁴, partidos pelos quais lutaram, respectivamente. Ambos mutilados em decorrência dos confrontos, fundam uma Associação dos Mutilados de Luanda após se reencontrarem, anos depois de terminada a guerra. Dipanda, filho de Quinito, busca escrever um romance que registre essas memórias e reflita sobre o passado e o futuro do país. Em meio aos relatos e debates sobre as lutas políticas e militares da história recente de Angola, construídos por diferentes vozes de personagens que assumem a narração, as crenças e costumes tradicionais são incorporados nos depoimentos e na prefiguração do futuro próximo do país, articulando a tradição religiosa à história da luta anticolonialista.

Nos dois romances, as imagens de crenças tradicionais são mobilizadas de maneiras diversas por duas personagens narradoras muito diferentes: se, em *Maio, Mês de Maria*, tem-se um narrador que simula um contador de histórias da tradição angolana, o narrador de *Noites de Vigília*, a personagem Dipanda, é um romancista de formação moderna. Para analisar essas diferenças, serão consideradas as reflexões acerca do conceito de “realismo animista” de Garuba (2003) e Saraiva (2007), que dão acesso ao debate teórico das funções que as referidas imagens podem desempenhar nas estruturas literárias de autores africanos.

Imagens animistas

Em seu estudo *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture and Society*⁵, o sul-africano Harry Garuba propõe o termo

³ Movimento Popular de Libertação de Angola, partido que governa Angola desde a independência, em 11 de novembro de 1975.

⁴ União Nacional para a Independência Total de Angola.

⁵ Em tradução livre: “Explorações no materialismo animista: notas sobre ler/escrever literatura, cultura e sociedade africanas”.

“materialismo animista” (*animist materialism*, no original) para fundamentar seu uso do conceito “realismo animista” (*animist realism*) para qualificar as obras dos escritores nigerianos Wole Soyinka e Ben Okri. Garuba (2003) define o realismo animista como o procedimento de conceder um aspecto material e físico para o abstrato ou metafórico e o aponta como a técnica representacional correspondente ao materialismo animista. Com efeito, o autor caracteriza o pensamento animista como a crença em espíritos e deuses localizados e incorporados no mundo físico: “Os objetos então adquirem um significado social e espiritual na cultura, muito além de suas propriedades naturais e seu valor de uso” (GARUBA, p. 267, tradução minha)⁶. Dessa forma, o realismo animista figuraria em forma literária o significado social e espiritual desses objetos nessas culturas, através da representação física e/ou social de sua manifestação.

O uso que Garuba faz do termo “animismo” se aproxima, em certos aspectos, da definição dada pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro: “O animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 364). Assim, se os elementos do mundo físico incorporam espíritos, esses elementos/espíritos possuem agência social em suas sociedades.

Embora não comente detalhadamente os motivos da pertinência do termo “animista”, Sueli Saraiva (2007) defende, no artigo *O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa*, o uso do termo “realismo animista” para os romances angolanos e moçambicanos contemporâneos, como proposto no romance *Lueji*, publicado em 1989, do angolano Pepetela. Sua argumentação se constrói acerca da inadequação de outros conceitos utilizados tradicionalmente na crítica literária, como os termos “fantástico”, “mágico” ou “maravilhoso”, os últimos dois relacionados a grande parte

⁶ No original: “The objects thus acquire a social and spiritual meaning within the culture far in excess of their natural properties and their use value”.

da produção latino-americana da segunda metade do século XX, denominada “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”. Se o termo “fantástico”, de Todorov (2017) é empregado para a indefinição entre o maravilhoso e o estranho, “mágico” e “maravilhoso” são termos que não indicam que as imagens são vinculadas a crenças religiosas realmente existentes na sociedade, nem seu lugar dentro de uma cultura.

Independentemente do emprego do conceito de “realismo animista”, deve-se considerar a importância da reflexão sobre a figuração das crenças tradicionais africanas para a compreensão das obras aqui abordadas. Adiante será analisada a função que essas imagens de crenças tradicionais desempenham nas estruturas das obras, tendo por base as reflexões dos autores já citados.

Garuba (2003) admite a adoção do termo “materialismo animista” pela ressonância com o termo “materialismo cultural”, do galês Raymond Williams. Segundo esse, materialismo cultural se refere a uma perspectiva teórica que considere a produção cultural como parte da produção material, dentro de uma abordagem do materialismo histórico (WILLIAMS, 1979). Dessa forma, o termo de Garuba designaria a abordagem que considere e enfatize as crenças religiosas – especificamente as animistas – e seus produtos como parte da produção material de uma sociedade, ou seja, como formas de produção e reprodução da vida social humana. Essa abordagem já está implícita no postulado de Williams, que, em seu livro *Marxismo e Literatura*, revê os conceitos de “produção material” e “forças produtivas”, os quais, segundo ele, foram limitados ao longo da tradição marxista. De acordo com o galês, “força produtiva” é “qualquer um dos, e todos os meios de produção e reprodução da vida real” (WILLIAMS, p. 94), e não pode ser reduzida como “produção industrial”. Assim, defende que:

[...] qualquer classe dominante dedica uma parte significativa da produção material ao estabelecimento de uma ordem política. [...] Ao deixar de perceber o caráter material da produção de uma ordem social e política, esse materialismo especializado (e burguês) deixou também, e de forma ainda mais conspícua, de compreender o

caráter material da produção de uma ordem cultural. (WILLIAMS, p. 96)

A produção de uma ordem social também se faz através de instituições religiosas e suas práticas sociais. Assim, Garuba (2003) reforça o caráter material do animismo, produzido e reproduzido por determinadas instituições e suas práticas. Nessa perspectiva, essas práticas não devem ser vistas como abstrações ou ilusões, mas como “produção e reprodução da vida real”. É importante destacar que o termo “material” é aqui utilizado segundo a concepção materialista de “realmente existente”, podendo se referir a relações sociais, e não necessariamente como “físico” ou “corpóreo”.

Portanto, dentro da perspectiva teórica do materialismo cultural – que é aquela na qual este trabalho se insere –, considera-se que as práticas e produções culturais – e especificamente religiosas – são parte estruturante da vida material das sociedades. Sendo assim, as imagens, nas obras, que remetem às crenças tradicionais africanas serão analisadas à luz do pressuposto acima. Sem vincular a presente análise ao uso do termo “realismo animista”, será utilizada a expressão “imagens animistas” para designar as figurações de crenças tradicionais. Esse emprego é baseado nas elaborações supracitadas de Garuba (2003) e Viveiros de Castro (2014), ao se considerar que entidades não humanas (espíritos, antepassados, animais, elementos da natureza) são reconhecidas, na elaboração literária das crenças em questão, como passíveis de agência social.

Os presságios da cabra e do mocho

No romance *Maio, Mês de Maria*, Boaventura Cardoso utiliza diversas imagens insólitas para compor sua narrativa, desde alegorias até imagens que evocam crenças tradicionais angolanas. Dentre os eventos e personagens da obra criados a partir dessas crenças, podem-se destacar as participações de Tulumba,

cabra de estimação de Segunda, famosa e temida na região de Dala Kaxibo e arredores como uma cabra mágica. O próprio protagonista acredita nos seus poderes de pressagiar tragédias, sendo a migração da família Segunda – evento que serve de gatilho para toda a narrativa – derivada de um presságio que o patriarca faz a partir do comportamento dela. Segunda decide rumar para a capital, pois prevê uma grande desgraça: “[...] a terra vai tremer aqui em Dala Kaxibo, um vento forte vai arrasar tudo [...]” (CARDOSO, 1997, p. 20). Esse presságio se confirma quando, capítulos à frente, João Segunda retorna: “Que Segunda confirmou: vendaval tinha afinal chegado nas terras dele de lá em Dala Kaxibo, e tudo ventara muito varrido” (CARDOSO, 1997, p. 184).

Tulumba também protagoniza outros eventos insólitos além dos presságios, como o episódio do Prédio do Balão flutuar (CARDOSO, 1997, p. 72-73) ou o miado da cabra quando do primeiro milagre de Fátima (CARDOSO, 1997, p. 167). Assim como os presságios, a própria importância da cabra para Segunda não é em nenhum momento explicitada, mas a organização da matéria da narrativa infere uma ligação sobrenatural entre os dois. Dessa forma, nenhum vínculo explícito se estabelece entre a decisão de Segunda por vender Tulumba (CARDOSO, 1997, p. 218-219) e o reaparecimento de seu filho Hermínio (CARDOSO, 1997, p. 230), porém o retorno deste efetivamente acontece após tal decisão – e a ocasional morte da cabra –, sugerindo a concretização do que lhe dissera o vendedor da cabra: “Se um dia lhe roubarem um dos seus filhos, ofereça em troca a manter para que o seu filho regresse à casa em paz” (CARDOSO, 1997, p. 218-219). De igual maneira, a morte do animal é simultânea à de seu proprietário: “Lá em casa, cabra Tulumba estertorava no exacto momento em que João Segunda se despedia deste mundo ao fim de longos e atribulados sessenta e cinco anos de vida” (CARDOSO, 1997, p. 18).

Os eventos mágicos da cabra Tulumba, o espírito de Dona Zefa que visita seu marido e os diversos presságios – vindos de observação de animais – compõem um rol de imagens animistas que não apenas preenchem a narrativa de



temas presentes na cultura angolana, mas também são determinantes para o desenvolvimento do enredo; são eventos que exercem função estruturante na narrativa. Assim, os presságios feitos a partir da observação da cabra motivam as decisões de João Segunda, enquanto aqueles realizados por Catorze, a partir do trinado do mocho-pequeno-d'orelhas – pássaro que reaparece ao longo do romance anunciando novas tragédias –, são motivadores das ações de Samuel Lusala. Da mesma maneira, o espírito de Dona Zefa interage com seu marido e influencia parte de suas ações – como quando sugere a “direção” de Finisterra e o envolvimento do genro nos desaparecimentos (CARDOSO, 1997, p. 135-136), o que leva Segunda a viajar em busca dos jovens. O funcionamento da família Segunda, encabeçada pelo patriarca e seu criado Lusala, é guiado pelas interações com os espíritos e animais, que são considerados como dotados de intencionalidade.

Essas personagens não-humanas – a cabra, o mocho e o espírito de Dona Zefa – influenciam os rumos da narrativa tanto quanto outras personagens e devido a seus comportamentos, não apenas como eventos da natureza ou instrumentos de outros atores sociais. Assim, destaca-se sua capacidade de agência social dentro da sociedade apresentada na obra. Essa capacidade é construída, enquanto estrutura literária, como a importância das ações daquelas personagens para a sequência narrativa. Pode-se dizer que o impacto das imagens animistas na economia da obra é análogo à importância das práticas animistas na sociedade angolana.

O romance sobre o romancista

O romance *Noites de Vigília* é construído através da alternância do papel de narrador, com variadas personagens assumindo a função, numa espécie de discurso direto sem marcas gráficas que o anunciem. Considerando que o narrador

do romance apresenta personagens que narram suas experiências, a obra apresenta ao menos três níveis narrativos, nos termos de Genette (198-?). Assim, o narrador onisciente (extradiegético ou externo à narrativa) apresenta as personagens (diegéticas ou internas à narrativa), que contam outras narrativas (metadieéticas).

Devido à variedade de personagens que assumem a narração no romance, as imagens animistas, muitas vezes, aparecem em meio ao relato de alguma personagem diegética, ou seja, não necessariamente são implicadas como a verdade do relato, uma vez que não são de autoria direta do narrador extradiegético. É apenas no quinto capítulo, “Panteão”, que o próprio narrador extradiegético introduz imagens animistas, sem deixar dúvidas quanto à veracidade dos eventos na narrativa.

Esse capítulo é ambientado em um período de tempo futuro ao momento da publicação do livro. Datas específicas não são indicadas explicitamente, mas algumas referências sugerem que a ação se passa entre o ano de 2025 e a década de 2030. O governo de Angola inaugura um monumento em homenagem aos “heróis da Nação”, onde seriam depositados os corpos desses ex-combatentes, “no âmbito das comemorações do 50º aniversário da Independência Nacional” (CARDOSO, 2012, p. 156). O capítulo se organiza em torno da discussão, na Associação dos Mutilados, acerca dos métodos para a realização da iniciativa e da aparição de espíritos assombrando o prédio do monumento.

Após o Panteão ser inaugurado com ritos ocidentais, desconsiderando as “igrejas de raiz africana” (CARDOSO, 2012, p. 165), espalham-se boatos de assombrações em seu prédio, confirmados depois pela polícia, que não consegue resistir à manifestação sobrenatural. Durante a reunião da Associação para debater o caso, a voz do falecido Nicolau Pedro Nkanga – que já havia se manifestado discretamente na reunião anterior (CARDOSO, 2012, p. 162) – reaparece e convence a todos de sua presença espiritual: “De qualquer modo, a partir daquele momento ninguém tinha mais dúvidas de que aquela voz era mesmo de Nicolau Pedro

Nkanga, falecido há cerca de seis anos [...]” (CARDOSO, 2012, p. 168). A manifestação do falecido Nicolau Nkanga não é apresentada por alguma personagem, mas pelo próprio narrador extradiegético. Portanto, o estatuto de verdade dessa manifestação não é colocado em causa, uma vez que é o próprio organizador da obra que a relata⁷.

Adiante, quando os três representantes da Associação entram em contato com um kimbanda⁸ para resolver o caso do Panteão, o feiticeiro transporta a todos através de seu tapete mágico (CARDOSO, 2012, p. 174-175). O relato dos feitos do kimbanda é realizado pela própria personagem e pelo narrador extradiegético, que alternam a palavra. As imagens animistas, ilustrando os poderes mágicos do primeiro, permeiam o discurso de ambos, e o narrador extradiegético não questiona ou dá indícios de dúvida ao relato em nenhum momento.

Como o romance apresenta uma personagem que é ficcionalmente o autor da obra, há que se notar que Boaventura Cardoso figura não só os eventos e personagens da narrativa, mas também o processo de composição desse fictício autor angolano que é Dipanda. Assim, o uso de imagens animistas na elaboração do texto tem por função, além de figurar as crenças tradicionais e seu lugar na organização da sociedade angolana, representar a relação que se estabelece entre o escritor angolano e essa forma de figuração. De maneira diferente da desenvolvida em *Maio, Mês de Maria*, as imagens animistas de *Noites de Vigília* não são estruturantes da narrativa. Os principais desdobramentos desta – como os dois amigos perdem os membros, como se reencontram, a construção da Associação, a morte de Quinito, a escrita de Dipanda ou a pluralidade de vozes na narração – não estão interligados às imagens animistas. Por outro lado, essas imagens estão ligadas a eventos secundários – como as diversas mortes de Gato Bravo – e ao capítulo “Panteão”. Por ser o único capítulo com uma frequência significativamente maior de imagens animistas, em comparação com os outros capítulos, nota-se seu

⁷ Neste momento da narrativa, Dipanda ainda não se revelou como a personagem autora da obra.

⁸ “Kimbanda – Adivinho; adivinho-curandeiro” (CARDOSO, 2012, p. 260).

caráter de exceção. Em tal capítulo, ilustra-se a importância das crenças e costumes tradicionais para a sociedade angolana e para a construção do futuro do país. Contudo, o episódio não se conecta com a sequência principal da narrativa (as duas visões diferentes sobre o passado recente de Angola e as memórias de Quinito e Saiundo). Assim, seu lugar na obra está vinculado mais ao processo de criação literária de Dipanda, escritor de formação moderna, com posição marcada sobre o tema, que procura se inserir numa determinada tradição literária angolana, figurando as crenças tradicionais do país.

Transculturação como forma e como conteúdo

Em seu ensaio *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*, Rama (2001) apresenta seu conceito de “transculturação” na literatura, um processo de criação literária levada a cabo por alguns escritores latino-americanos que incorporaria formas estrangeiras e modernas e, ao mesmo tempo, revisaria criticamente as tradições locais, extraíndo nova força criativa de suas matrizes culturais. Esse processo abarca desde as criações no nível linguístico – a criação de línguas literárias que incorporam elementos das diversas matrizes e reorganizam a estrutura das línguas envolvidas –, até o nível do significado das obras, com criações a partir de cosmovisões outras que não o discurso lógico-racional. A essa forma de criar o autor chamou o “pensar mítico” (RAMA, p. 224).

A semelhança formal entre o chamado “realismo mágico” latino-americano e determinada produção literária africana, como ressaltado por Garuba (2003) e Saraiva (2007), deve-se a uma dinâmica similar de choques culturais, frutos dos diferentes processos de colonização ocorridos nas várias regiões dos dois continentes. Esses processos levam a um intercâmbio entre periferia e centro, em diferentes escalas, que se materializa, na área da literatura, especialmente no confronto entre produção escrita e tradição oral – com seus respectivos gêneros textuais. O “pensar mítico”, característico das soluções formais extraídas desses



processos, faz-se presente também nas duas obras analisadas neste artigo. Há uma diferença, porém, na forma como é trabalhado em cada uma.

Em *Maio, Mês de Maria*, as imagens animistas são estruturantes para o desenvolvimento das ações narrativas e sua lógica delinea toda a matéria literária. O narrador da obra se configura como um contador de histórias que, apesar de narrar em um gênero textual moderno, compartilha a cosmovisão de suas personagens, coerente com a função estruturante que o animismo assume na obra. Já em *Noites de Vigília*, a personagem narradora Dipanda se configura como um romancista que inclui imagens animistas em sua produção, sem que desempenhem função estruturante para o desenvolvimento da narrativa. Isso se deve, em parte, ao fato da narrativa ser estruturada em torno da produção do romance por Dipanda. Assim, o “arquiteto das situações narrativas” (SCHWARZ, 2012, p. 127), que não coincide com o narrador Dipanda, não incorpora as imagens animistas na narrativa sobre a composição literária da personagem narradora. Portanto, essas imagens ficam restritas ao conteúdo do romance, ao contrário do que acontece com *Maio, Mês de Maria*, que as tem como forma.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Boaventura. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

_____. *Noites de Vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. *Public Culture*, v.2, n.15, 2003, Durhan: Duke University Press, p. 261-285.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [198-?].

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra G. T. (Orgs.). *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 209-238.

SARAIVA, Sueli. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. ABRALIC. *Anais...* 23-25 de jul. 2007. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <abralic.org.br/eventos/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In:_. *A inconstância da alma selvagem*. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 347-399.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Recebido em 31/03/2019

Aceito em 31/07/2019

Colonialismo e libertação: Tensões raciais em *A geração da Utopia*, de Pepetela

Colonialism and liberation: Racial tensions in *A geração da Utopia*, by Pepetela

Matheus Vieira dos Santos¹

RESUMO

O colonizador cria e mantém a prática racista para justificar sua dominação, formando um mundo dual cujos pólos se invertem na Luta de Libertação Nacional. Estas tensões raciais, diferentes entre os colonizados e colonizadores, estão presentes na narrativa *A geração da Utopia*, de Pepetela. Nesta obra, vemos, por um lado, personagens negras sofrendo racismo dos portugueses; e, por outro, Sara, uma das protagonistas, sendo alvo da desconfiança dos companheiros negros do movimento de libertação.

PALAVRAS-CHAVE: Racismo; Violência; Relações coloniais; Luta de Libertação Nacional; Pepetela.

ABSTRACT

The colonizer creates and maintains the racist practice to justify his domination, forming a dual world which poles are reversed in the war of national Liberation. These racial tensions, different between the colonized and colonizers, are present in *A geração da Utopia*, by Pepetela. In this novel, we see, on one hand, black characters suffering racism from the Portuguese; and, on the other hand, Sara, one of the protagonists, being the target of the distrust of the black comrades of the libertarian movement.

KEYWORDS: Racism; Violence; Colonial relations; War of National Liberation; Pepetela.

¹ Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa com a pesquisa *O passado e a história no contemporâneo: Análise da construção histórica pelo passado narrativo de três romances contemporâneos de diferentes campos literários africanos*.

Dentre as estratégias colonialistas para manutenção do domínio, o racismo se configurou como uma arma poderosa para legitimar as empreitadas de conquista e de desumanização exercidas sobre grandes parcelas da população global. Dessa forma, os europeus, para tornar a ocupação de suas colônias algo menos intragável em relação à opinião pública interna dos respectivos países – e mesmo em nível continental –, buscaram, em certos aspectos de diferenças culturais e biológicas, argumentos para justificarem suas ações.

Pretendendo amenizar as brutalidades cometidas nas guerras e nos massacres para conquista territorial, bem como nas práticas de ocupação nos territórios africanos, colocou-se em execução medidas – institucionais e sociais – que visavam criar e exacerbar diferenças e, com isto, estabelecer uma hierarquia, na qual o povo branco seria alçado como mais desenvolvido que os outros povos – sendo assim possível de se proclamar o portador da Civilização, cujo dever seria levá-la aos atrasados². Albert Memmi, em seu estudo sobre as relações entre colonizados e colonizadores, já identifica características do racismo colonial:

A existência da luta armada indica que o povo decide só ter confiança nos meios violentos. Ele, a quem não se cessou nunca de afirmar que só compreendia a linguagem da força, decide se exprimir pela força. Na verdade, desde sempre, o colono lhe codificou o caminho que deveria ser o seu, se ele quisesse se libertar. O argumento que escolheu o colonizado lhe foi indicado pelo colono e, por uma irônica reviravolta das coisas, é o colonizado que, agora, afirma que o colonialista só compreende a força. (FANON, 2003, p. 81, tradução nossa)

Fanon pensava, neste consagrado livro *Les damnés de la terre* [Os condenados da terra] (2003), sobretudo no caso argelino, mas podemos – assim como o próprio autor o faz –, usar as reflexões para outras experiências coloniais em África. Neste caso, então, poder-se-ão aclarar, por exemplo, algumas situações

² Vale a pena notar que na colonização da América, o aspecto religioso, e não tanto o cultural-tecnológico, foi utilizado como o grande argumento para os crimes e mortes da ocupação colonial.

de Angola e de seu processo de libertação nacional. Este momento de ruptura com a prática colonial aparece em algumas obras literárias que, num primeiro momento, tiveram como algumas de suas preocupações a mudança de voz – e de ponto de vista – na construção da narrativa histórica de seus países, assim como a construção nacional a partir de uma reconquista, também, do imaginário cultural.

A obra de Pepetela aparece, nesse sentido, como uma importante contribuição para a afirmação literária no período de Independência e construção de Angola. Sua produção percorre tempos históricos os mais remotos e a época mais contemporânea de colonização, Luta de Libertação e Independência. Com seu tom questionador e crítico, o autor constrói em *A geração da Utopia* (2013a) um percurso que começa no fim da dominação colonial (1961, ano do começo da Luta) e termina no momento em que o livro foi escrito (anos 90).

Nesta obra, assim como em outras³ do escritor, aparecem tensões nas relações sociais entre as personagens, posto que todas elas são, em certa medida, oriundas do sistema colonial. É dessa forma, por exemplo, que Laurindo – estudante angolano envolvido nos movimentos políticos – explica ser alvo de racismo, ainda que velado, em Lisboa, numa conversa com Sara – estudante de medicina, engajada politicamente, branca, mas também angolana e uma das protagonistas da obra. Vejamos um trecho do diálogo:

– As pessoas olham de lado, mais do que antes. Pergunto-me se não é só imaginação, às vezes não estou tão seguro. Mas nunca ninguém me insultou, lá isso não. Talvez maior brusquidão numa bicha, talvez uma fala mais impaciente se não me decido logo a comprar algo numa loja, talvez... (PEPETELA, 2013a, p. 91)

A atenuação que vemos, por se tratar do espaço da metrópole, não muda, contudo, o fato racista discutido por Memmi e Fanon, pois o desprezo aparece como uma das diversas maneiras de manifestação do racismo, todas constituintes desta rede de práticas enquanto “verdadeiro ‘fenômeno social total’” (BALIBAR;

³ Pensamos, sobretudo, em *Mayombe* (2013b), livro onde encontramos tensões raciais envolvendo a personagem mestiça Teoria (principalmente p. 14).

WALLERSTEIN, 1997, p. 28, tradução nossa). A situação nas colônias desvelaria, assim, a violência desses olhares, dessa brusquidão, tornando-a mais evidente, sem espaço para indecisão. A resposta de Sara esclarece e afirma um pouco mais sobre essa situação racista em Portugal:

– Não tenhas dúvidas, o racismo cresceu muito. Há uma vaga de patriotismo provocada pelos acontecimentos. Bem podem dizer, somos todos portugueses e existe uma sociedade plurirracial. Mas as pessoas de cor diferente são vistas como estrangeiros indesejáveis. Pior, perigosos. O nacionalismo provoca isso. (PEPETELA, p. 91)

Segue-se, então, uma discussão sobre esta relação entre o nacionalismo e o racismo. As personagens debatem sobre o caso do nacionalismo angolano: se este também entraria na lógica racista vista nos portugueses em Lisboa. A conclusão, pela boca de Sara é de que “No nosso caso, ou no de África em geral, o nacionalismo é uma fase necessária e vale a pena lutar por ele. [...] Mas provoca também exclusões injustas” (PEPETELA, 2013a, p. 91-92). A constatação de que há também um caráter de exclusão nos movimentos nacionalistas africanos – ainda que com aspectos diferentes da exclusão europeia – aparece também na obra de Memmi:

Considerado em bloco como eles ou *os outros*, sob todos os pontos de vista, diferente, homogeneizado numa radical heterogeneidade, o colonizado reage recusando em bloco todos os colonizadores. E mesmo, algumas vezes, todos aqueles que se lhe assemelham, todo aquele que não é, como ele, oprimido. [...] [pois] Com todo seu peso, intencionalmente ou não, eles [os europeus] contribuem a perpetuar a opressão colonial. Enfim, se a xenofobia e o racismo consistem em acusar globalmente todo um grupo humano, a condenar *a priori* qualquer indivíduo deste grupo, atribuindo-lhe um ser e um comportamento irremediavelmente fixo e no-civo, o colonizado é, com efeito, xenófobo e racista; ele se tornou assim. (MEMMI, 2002, p. 145, tradução nossa)

Podemos entender, assim, o caráter racial que toma as “exclusões injustas” das quais Sara se vê alvo, já que, como todo europeu ou descendente de europeu, participa da manutenção do sistema colonial, tendo privilégios e apoios institucionais apenas pelo fato de ser branca. Contudo, a personagem – assim como o próprio autor e outras pesso-as brancas – tem consciência de todo o sistema de opressão e decide-se, sem pestanejar, pelo lado angolano no confronto que poria fim ao colonialismo, assumindo, inclusive, a nacionalidade angolana – ligada, no caso da personagem e do autor, ao local de nascença e infância.

Ainda que entenda, como vimos, como necessária esta fase de nacionalismo – sempre acompanhada pelo racismo e xenofobia –, a estudante de medicina deixa claro seu incômodo pessoal com esta situação de desconfiança:

– [...] Estou um pouco baralhada. Sinto-me marginalizada dos amigos e francamente não sei a quem pedir opinião. Primeiro achava que devia ir logo para a terra, depois de acabar o curso. Neste momento não me sinto capaz de viver naquela sociedade colonial, cheia de racismos. Os outros movimentam-se, noto que discutem, mas nada me dizem. Queria alinhar num projeto coletivo e não ter de decidir individualmente sobre a minha vida. Percebes o que quero dizer? (PEPETELA, 2013a, p. 110)

É importante notar, primeiramente, neste trecho, como o texto procura mostrar que existe, de fato, uma diferença entre o racismo nos espaços da metrópole e da colô-nia; lugar este em que não há quaisquer tipos de suavização de atitudes preconceituosas. Além disso, percebemos nitidamente como Sara se sente apartada do movimento coletivo, com o qual ela se identifica e deseja se alinhar.

Ainda que a personagem esteja com boas intenções, não parece haver espaço para o “talvez”, neste universo de “sim” e “não”, uma vez que o colonizador instaurou uma separação que se torna fixa e inquestionável. Seguindo o processo de análise de Memmi e Fanon, podemos perceber que talvez não houvesse outras formas de o movimento de Libertação Nacional conseguir outra resposta a este

dilema racista, em virtude de estar inserido na lógica dual; ainda que, e justamente por almejar o fim desta ordem colonial. Sem nos esquecermos dos estudos de Fanon (2003; 2013), em que o pensador afirma ser somente um passo – que necessariamente deveria ser superado –, podemos fechar nosso breve percurso com uma última palavra de Memmi, que exporia este movimento de resposta racista do nacionalismo do colonizado, mostrando, além disso, a necessidade e a legitimidade desta violência do oprimido, destacando-a e diferenciando-a daquela exercida pelo opressor:

Considerado e tratado separadamente pelo racismo colonialista, o colonizado acaba por se aceitar separado; por aceitar esta divisão maniqueísta da colônia e, por extensão, do mundo inteiro. [...] O racismo colonizado não é, em suma, nem biológico nem metafísico, mas social e histórico. Ele não é baseado na crença na inferioridade do grupo detestado, mas na convicção, e em uma grande medida na constatação, que ele é definitivamente agressor e nocivo. Mais ainda: se o racismo europeu moderno detesta e despreza mais que teme, este do colonizado teme e continua a admirar. Enfim, não é um racismo de agressão, mas de defesa. (MEMMI, 2002, p. 146, tradução nossa)

Referências bibliográficas

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe: Les identités ambiguës*. Paris: La découverte; Syros, 1997.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La découverte, 2003.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, 2002.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: LeYa, 2013a.

_____. *Mayombe*. São Paulo: LeYa, 2013b.

Recebido em 31/03/2019

Aceito em 11/07/2019

Entre o eco e a ressonância: Vozes femininas em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo

Between echo and resonance: Female voices in *Becos da memória*, by Conceição Evaristo

Raquel Mariane da Silveira¹

RESUMO

Por meio deste artigo pretende-se analisar o romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2006), no qual as personagens femininas assumem o protagonismo da obra. A partir da problematização da autoria, do ponto de vista adotado pela autora e das representações por ela realizadas na referida obra, pretende-se explorar o universo da *escrivivência* de Evaristo, o qual promove a assunção de uma história-outra através da enunciação de vozes silenciadas ao longo da história.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira; Gênero; Raça; Subalternidade; Representação.

ABSTRACT

This article intends to analyze the novel *Becos da memória*, by Conceição Evaristo (2006), in which the female characters assume the protagonism of the work. From the problematization of authorship, from the point of view adopted by the author and the representations made by her in that work, we intend to explore the universe of Evaristo's writing, which promotes the assumption of a story-another through the enunciation of voices silenced throughout history.

KEYWORDS: Afro-brazilian literature; Gender; Race; Subalternity; Representation.

¹Mestranda pelo em Estudos de Literatura, com pesquisa intitulada *Cartografias de si: espaços urbanos e identidades em trânsito na narrativa de autoras contemporâneas*. Bolsista CAPES.



Os ecos da história

“A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.”²

A literatura afro-brasileira³, permeada pelas memórias dos povos afrodescendentes nas Américas e pela “busca da Mãe África” – lugar de origem ancestral –, “devolve ao afrodescendente a sua origem pelo reconhecimento de seu passado” (EVARISTO, 2008, p. 4). O referido resgate histórico é possibilitado tanto pela inserção da temática sobre o negro na expressão literária como também pela produção literária de afrodescendentes que, conforme problematiza Luiza Lobo, “se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio” (*apud* DUARTE, 2010, p. 119-120), na qual o ponto de vista adotado é o de um eu-lírico ou narrador que se autoproclama negro ou afrodescendente.

A obra de Conceição Evaristo se destaca diante da duplicidade exposta. Sua produção literária é marcada pela temática sobre o negro, cuja veiculação se dá pelo resgate histórico do povo negro na diáspora e pela recuperação de sua memória ancestral. E tendo em vista que sua escrita é erigida na contemporaneidade, a tais temas soma-se ainda a representação da realidade vivenciada pelo negro brasileiro, permeada pelos dramas por ele vividos em meio a contemporaneidade, como a miséria e a exclusão. Deste modo, elementos como “o

² Fragmento do poema “Vozes-Mulheres”, de Conceição Evaristo, publicado entre 1980 e 1990 na 13ª edição dos *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje. O poema completo encontra-se diluído neste trabalho e seus fragmentos configuram-se como epígrafes das seções devido à significativa relação entre a temática apresentada pelo poema e a abordada neste artigo.

³ O conceito de “literatura afro-brasileira” deriva do termo “afro-brasileiro”, que “remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos” (DUARTE, 2010, p. 119).

subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao embranquecimento, a marginalidade, a prisão” (DUARTE, 2010, p. 124), recorrentes na estética afro-brasileira contemporânea, são incorporados à obra da autora.

Além disso, é imprescindível reconhecer a voz autoral de Evaristo, tendo em vista seu pertencimento racial e de classe social. De origem afrodescendente, a autora nasceu em uma favela da zona sul de Belo Horizonte e teve que conciliar os estudos trabalhando como empregada doméstica, até concluir o curso Normal em 1971, aos 25 anos. Tendo em vista as discriminações raciais e de classe sofridas por Evaristo, nota-se que sua obra é marcada pelo encontro entre sua produção literária e sua experiência. Para tanto, Conceição Evaristo utiliza o termo *escrevivência* para se referir ao ato de sua escrita, fundindo as palavras “escrita” e “vivência”, uma vez que sua obra resgata as memórias subterrâneas⁴ daqueles que não são verdadeiramente representados pela história dominante.

A *escrevivência* de Evaristo não se restringe à experiência afrodescendente, à discriminação racial e de classe, ou ao resgate da memória histórica e cultural do negro brasileiro. Além dos elementos mencionados, a questão de gênero configura-se como um dos principais eixos temáticos de sua produção literária, através da qual mulheres negras conquistam o poder da enunciação. Tais questões permeiam os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), bem como diversos contos da autora, em que se observa a realidade do negro ganhar contornos singulares, uma vez que os temas afro-brasileiros e a voz autoral afrodescendente combinam-se à problematização de uma sociedade que continua marcada pela dominação masculina. Tendo em vista as premissas expostas, a partir deste artigo busca-se analisar a obra *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, em que despontam, majoritariamente, mulheres. Para tanto, considerar-se-á a escrita de Conceição Evaristo, o ponto de vista por ela adotado e a partir do qual a história

⁴ Expressão utilizada por Maria Nazareth Soares Fonseca no texto “Costurando uma colcha de memórias”, que posface o romance *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo (2017 [2006]).



é narrada, bem como a representação das inúmeras personagens femininas presentes na referida obra.

A subalternidade e a letra

“A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.”

Em seu prestigioso texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a intelectual Gayatri Spivak analisa criticamente os discursos hegemônicos, dos quais as classes subalternas seguem alijadas. Embora a autora trace um verdadeiro panorama a fim de elucidar e responder a pergunta veiculada em seu título, as palavras de Spivak dirigem-se à compreensão do sujeito subalterno feminino, o qual se encontra em uma posição ainda mais periférica devido aos problemas subjacentes às questões de gênero. Conforme é problematizado por Sandra Regina Goulart Almeida no prefácio da obra, “a mulher como subalterna não pode falar, e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (ALMEIDA, 2010, p. 15).

Neste sentido, o texto de Spivak configura-se como um apelo à mulher intelectual, à qual caberá uma dupla tarefa: de um lado, há a necessidade de criação de espaços e condições de autorrepresentação, tendo em vista seu próprio lugar de enunciação; e, de outro, mostra-se necessário o questionamento dos limites representacionais. A compreensão de tal apelo, dirigido à mulher intelectual e não ao sujeito subalterno feminino, faz-se possível se considerarmos a dificuldade de se articular uma alocação de resistência que esteja fora dos discursos hegemônicos. Deste modo, a mulher, enquanto intelectual, faz-se a

possível voz dos sujeitos subalternos femininos, uma vez que esses, da posição social em que se encontram, não podem integrar-se ao discurso dominante.

Conceição Evaristo, enquanto autora e intelectual brasileira, não somente desempenha a tarefa de representar a mulher negra e subalterna em sua obra – ou o sujeito afrodescendente, de um modo geral –, antes, a autora é responsável por uma construção diferente sobre a experiência do Outro⁵, quebrando, assim, o silêncio dos marginalizados e marginalizadas, colocando em cheque uma literatura cujo discurso é controlado, majoritariamente, pelo homem branco e de classe média. Tendo por base a premissa de Barthes, através da qual afirma-se que o escritor é “o que fala no lugar do outro” (*apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17), nota-se que Evaristo permite a enunciação de múltiplas vozes silenciadas, uma vez que fala em nome de um grupo marginalizado.

É importante salientar que a perspectiva social da autora garante a autenticidade de seus textos, tendo em vista o fato de ser mulher, negra e ser oriunda de um espaço às margens da cidade. Resgatando Iris Marion Young, “pessoas diferentemente posicionadas [na sociedade] têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais derivadas daquele posicionamento” (YOUNG, 2006, p. 162) e, neste sentido, ao representar a mulher subalterna, são mulheres como sua mãe que Evaristo pretende resgatar e inscrever na memória cultural. Mulheres que conviveram com ela ao longo de sua infância e juventude, e que encontraram nas suas palavras a possibilidade de falar.

Pode-se afirmar que a autenticidade do relato da autora deve-se, sobretudo, ao fato de escrever desde uma “perspectiva de dentro”⁶ – conceito utilizado por Dalcastagnè (2012) para designar autores que seriam eles próprios “o outro”. Além disso, tendo em vista os pressupostos estéticos afro-brasileiros, o fato

⁵ Referência ao sujeito subalterno, que é sempre o outro, o objeto, aquilo que é representado; o qual, raras vezes assume-se como sujeito do discurso.

⁶ Além da perspectiva abordada, Dalcastagnè (2012) problematiza ainda a “perspectiva exótica” – que se desdobra em cínico ou piegas – e a “perspectiva crítica” – que pode ser implícita ou explícita. Trata-se de uma discussão acerca das variações de representação do “outro” ao longo da história da literatura brasileira.



de Evaristo ser negra não contribui somente para a autenticidade de sua obra, mas também para o reconhecimento de sua escrita dentro dos parâmetros norteados pela crítica afro-brasileira, uma vez que nesta literatura a autoria considera fatores biográficos e fenótipos.

No entanto, o fato de Evaristo ser negra não é o único parâmetro a ser utilizado para a conjugação de sua obra dentro da história literária afro-brasileira. Pode-se considerar o seu impulso coletivista, o que leva “diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência do grupo” (DUARTE, 2010, p. 126), como uma das principais características de sua obra e que a configuram como documento autêntico da afro-descendência. Conforme estabelece Evaristo, nas criações literárias afro-brasileiras, o sujeito autoral se inscreve em uma postura coletiva e, a partir deste caráter pessoal e coletivo, torna-se possível a resistência da tradição cultural negra e da construção de sua identidade. Em suma, tais elementos resultam na criação de contradiscursos, os quais são repletos de significados.

Através de sua obra, e em especial através de *Becos da memória*, Evaristo atua como um *griot* – guardião da tradição oral, dos mitos e lendas africanas. Estes indivíduos tinham o compromisso de preservar as histórias, os fatos, os conhecimentos e as canções de seu povo, bem como era responsável de transmiti-los; o que confirma o fato de sociedades sem escrita serem capazes de organizar sistemas e modos de vida complexos que se sustentam pela memória e pela oralidade (EVARISTO, 2008, p. 7). No caso da obra da autora, a memória social e coletiva revela-se através da linguagem, de modo que não configure unicamente como uma conquista, mas também como “um instrumento e um objetivo do poder” (LE GOFF *apud*. EVARISTO, 2008, p. 8).

Entre becos e memórias

“A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela”

Escrita no final da década de 80 e publicada quase vinte anos depois, a obra *Becos da memória* é ambientada em uma antiga favela de Belo Horizonte (MG) e através do relato de Maria-Nova, moradora deste espaço quando menina, constrói-se a história sobre o seu desmonte, bem como de uma rede de afetos em torno dele – levado a cabo por uma política de desfavelamento. Tecida através de fragmentos, os quais apresentam as inúmeras personagens que habitavam o referido espaço, a narrativa parece construir-se como a própria favela: multifacetada e incoesa. Nesse sentido, as centenas de barracos aglomerados parecem ganhar uma nova dimensão simbólica, ao passo que são integrados na narrativa a partir do olhar afetivo da narradora:

Eu me lembro de que ela vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão. Era um portão velho de madeira, entre o barraco e o barranco, com algumas tábuas já soltas, e que abria para um beco escuro. Era um ambiente sempre escuro, até nos dias de maior sol. Para mim, para muitos de nós, crianças e adultos, ela era um mistério, menos para Vó Rita. Vó Rita era a única que a conhecia



toda. Vó Rita dormia emolada com ela. Nunca consegui ver plenamente o rosto dela. Às vezes adivinhava a metade de sua face. (EVARISTO, 2017, p. 15)

No fragmento acima, momento em que Maria-Nova apresenta a personagem denominada como a Outra, a qual era portadora de hanseníase, observa-se que a descrição do barraco surge como ilustração do mistério que envolvia a moça evocada pela narradora, o que torna o espaço nebuloso e sombrio, uma vez que se constrói a partir uma lembrança de sua infância. Trata-se de uma memória afetiva, um dos principais recursos da escrita de Evaristo, que funciona em *Becos* como elemento estruturador da narrativa e infla o espaço de afetividade. A favela construída na obra “não é entendida como um lugar à parte, mas como um espaço possível da cidade, um espaço que, ao ser destruído, apaga a história daqueles que viveram e sofreram ali” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 50).

A memória afetiva pode ser entendida como resultado da inserção de passagens autobiográficas na narrativa de Conceição Evaristo, no entanto, é importante salientar que o foco do relato é direcionado sempre aos que estão em torno da escritora. Em *Becos*, as mulheres sobressaem-se e assumem o protagonismo da obra. E são “mulheres de todos os tipos, moças, velhas e meninas, mulheres que amam outras mulheres, que são amadas por homens ou feridas por eles” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 51). Devido à tamanha diversidade, a autora não investe em descrições estereotipadas, antes ela acessa a subjetividade dessas personagens, mostrando que, em todas elas, está embutido “o desejo de pertencimento ao seu espaço – à cidade e à comunidade que estabelecem à sua volta” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 52).

Tendo em vista o protagonismo das personagens femininas em *Becos da memória* e devido ao fato de a autora olhar o mundo “pela porta de trás”⁷ – uma vez que estas personagens se constituem como sujeitos subalternos –, observa-se

⁷ Expressão utilizada por Regina Dalcastagnè no texto ‘Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea’ (2015).

que Evaristo lança mão de singulares formatos de representação. De um lado, a autora utiliza o ponto de vista de uma ex-moradora da favela em que sua história é ambientada, Maria-Nova, a partir do qual toda a narrativa é construída; de outro, a menina configura-se como depositária das histórias dos moradores e moradoras desta mesma favela e, neste sentido, muitas outras mulheres que habitaram este espaço obtêm a possibilidade de se expressar através dela.

Spivak (2010) problematiza esta duplicidade do conceito de “representação” que, na língua alemã, desdobra-se em duas palavras distintas: *vertretung* – o ato de assumir o lugar do outro, na acepção política da palavra – e *darstellung* – visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação. Na obra de Evaristo, observa-se que a autora lança mão de ambos os sentidos de representação, a fim de integrar a história e memória afrodescendente ao cerne de sua escritura. Ao assumir o foco narrativo de *Becos*, Maria-Nova assume também a voz de todo um coletivo, e ao narrar as histórias dessas personagens, sobretudo das mulheres, tais personagens inscrevem-se no texto literário.

A menina forjada a ferro e fogo e suas muitas vozes

“A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.”

Em *Becos da memória*, Evaristo entrega completamente o seu trabalho à narradora da obra. Neste sentido, a menina nascida em meio aos barracos, a que cresceu junto deles e que viu os mesmos serem arrastados por tratores, torna-se a responsável por narrar as vidas conturbadas pelo desmonte da favela. Resgatando Duarte (2010), pode-se afirmar que compreender a origem autoral da obra é

menos relevante que buscar a compreensão do lugar a partir do qual a autora expressa sua visão de mundo, o qual configura um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, mas também à questão de gênero. Tal ponto de vista caracteriza o modo como as temáticas da obra são abordadas, assim, questões como o desmonte da favela apresentam-se de forma direta e refletem a subjetividade dos moradores do referido espaço:

Ela via ali, em coro, todos os sofredores, todos os atormentados, toda a sua vida e a vida dos seus. Maria-Nova sabia que a favela não era o paraíso. Sabia que ali estava mais para o inferno. Entretanto, não sabia bem por quê, mas pedia muito à Nossa Senhora, que não permitisse que eles acabassem com a favela, que melhorasse a vida de todos e que deixasse todos por ali. Maria-Nova sentia uma grande angústia. Naquele momento, sua voz tremia, tinha vontade de chorar. (EVARISTO, 2017, p. 45-46)

Com base em Schorer (1939), que encara os pontos de vista “não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática” (*apud* FRIEDMAN, 2002, p. 171), pode-se dizer que a temática apresentada em *Becos* – seja referente à questão afrodescendente ou aos dramas vividos pela mulher favelada e, deste modo, subalterna – é definida através da assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura e problemáticas inerentes à vida e às condições de existência desse segmento da população (DUARTE, 2010, p. 127). Neste sentido, tomando o ponto de vista como um dos valores que fundamentam as opções presentes na representação, nota-se que a assunção da perspectiva de Maria-Nova dá autenticidade às histórias por ela apresentadas, uma vez que o seu “lugar de fala” é o mesmo ao que pertencem as personagens por ela evocadas. Deste modo, a narradora de *Becos* surge como

metáfora do renascimento⁸, uma vez que apresenta uma visão de mundo própria e que muito se afasta da apresentada pelo branco.

A narradora de *Becos* configura-se como depositária das experiências dos moradores da favela, inscrevendo as suas histórias subterrâneas em seu relato e, portanto, em termos estéticos, caracteriza-se como uma narradora-testemunha, pois é uma “personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido [a] na ação, mais ou menos familiarizado [a] com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Neste sentido, embora as ações e percepções de Maria-Nova estejam diluídas em todo o enredo da obra, esta não se apresenta como protagonista de *Becos*, pois se encontra na periferia nômade da história.

Sendo uma narradora-testemunha, Maria-Nova dispõe unicamente de seus pensamentos, sentimentos e percepções e, deste modo, teria um acesso ordinário ao estado mental dos outros personagens. No entanto, a narradora tem acesso à mente de alguns personagens, o que pode ser entendido como um recurso para dar voz à coletividade da favela. Neste sentido, Maria-Nova atua como *griot*, sendo voz e consciência do grupo, o que consolida o ponto de encontro do “‘eu-que-se-quer-negro’ com o ‘nós coletivo’” (DUARTE, 2010, p. 117):

Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia que seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo. (EVARISTO, 2017, p. 177)

É importante salientar que, durante toda a narrativa, o espaço da favela surge como materialização da condição de inferioridade e exclusão que os

⁸ Termo utilizado por Duarte (2010) ao analisar a assunção de um ponto de vista afro-brasileiro com a série *Cadernos Negros*, a qual aparece relacionada à ideia de renascimento e, neste sentido, “A metáfora do renascimento remete à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afroidenticada configura-se enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva.” (DUARTE, 2010, p. 130).



moradores vivenciam cotidianamente. Através desta perspectiva, pode-se afirmar que a favela e a senzala são espaços equivalentes, o que fica claro quando “Maria-Nova pensa de maneira crítica sobre a história de seu povo durante as aulas de história, ela ‘percebia a estreita relação de sentido entre a favela e a senzala’” (SILVA, 2014, p. 6). Neste sentido, confirma-se o fato de que a ideologia dominante perpetua uma forma de escravização não-oficial a partir das relações sociais pautadas na desigualdade, o que é entendido por Maria-Nova, uma vez que esta emancipa-se através da educação e compreende que “o passado funciona como um guia para o entendimento da realidade desses personagens (...) ela tem a consciência de que é fruto desse passado de opressão e marginalidade (SILVA, 2014, p. 8):

Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. (EVARISTO, 2017, p. 63)

Deve-se ter em vista, ainda, que há um considerável distanciamento estabelecido entre as situações narradas e o momento da narração, o que leva a narradora a se referir a si na terceira pessoa: “A menina crescia. Crescia violentamente por dentro. (...) Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e fogo.” (EVARISTO, 2017, p. 76). E, considerando que através do estudo a menina emancipou-se, compreende-se que o fato de não se colocar na narrativa em primeira pessoa simbolize o fato de identificar-se como o outro no período em que habitou na favela e experimentou as mesmas mazelas daqueles que, devido à condição social e racial, configuram-se como resquícios de uma escravidão que não foi verdadeiramente finalizada. Assim, quando Maria-Nova conquista o poder da

enunciação, inscreve-se e inscreve os seus em uma história que até então os desconhecia.

A ressonância das vozes-mulheres

“A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.”

Como afirma Schmidt (2017), *Becos da memória* se inicia deixando claro quem são os sujeitos que Evaristo pretende representar. Quando evoca as “lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol” (EVARISTO, 2017, p. 17), na abertura do romance, a autora assume o pacto da representação: um jogo mortalmente sério⁹. Diante desta afirmação, Schmidt resgata Bakhtin (1981), e problematiza o fato de o discurso literário configurar-se “como uma arena onde disputam constantemente as diversas forças políticas em que se constituem os grupos sociais” (SCHMIDT, 2017, p. 186), sobretudo num país como o Brasil, onde a questão da representação é ainda problemática. Neste sentido, a obra de Evaristo, através da representação das diferenças, promove um impacto político e cultural:

A narrativa que a partir de então se desdobra é feita de pequenos relatos, breves histórias de vida de muitos personagens, homens, mulheres e crianças da favela. Nessas histórias, vemos posta em prática a perspectiva benjaminiana de história, que privilegia o fragmento sobre a totalidade, a alegoria sobre o símbolo, dentro de uma compreensão mais profunda de que a história, tradicionalmente divulgada na perspectiva dos vencedores, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões, mínimas, fragmentárias de vidas comuns, nem heroicas nem exemplares, de pequenas vidas de

⁹ A partir das palavras de Donna Haraway (1994), Schmidt problematiza o ato de representar, “um jogo mortalmente sério, porque o que está em questão é justamente a possibilidade (ou a negação) da representação” (SCHMIDT, 2017, p. 186).



personagens em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero. (SCHMIDT, 2017, p. 187)

Como mencionado anteriormente, na narrativa de *Becos* são as poucas as vidas de personagens femininas que se sobressaem, embora suas histórias estejam diluídas na economia do texto, onde atuam identidades múltiplas e que, apesar das peculiaridades de cada uma, compartilham igualmente do mesmo status de subalternidade. No entanto, compreende-se que “ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade – onde atuam diferentes modos de discriminação – que ainda é pouco conhecido” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 53), o que enfatiza a problemática abordada por Spivak (2010) acerca do sujeito subalterno feminino e por este ser envolto por uma obscuridade agudizada, tendo em vista os problemas subjacentes às questões de gênero. Logo, no caso do sujeito subalterno feminino, negro e pobre, tal obscuridade apresenta contornos ainda mais complexos, considerando-se também os problemas subjacentes às questões raciais e à hierarquia social.

Na narrativa de Evaristo, questões intrínsecas à realidade feminina alcançam uma dimensão singular, à medida que estas são perpassadas pelas problemáticas inerentes à realidade dos moradores da favela, marcada sobretudo pela miséria e falta de recursos primários. A maternidade é uma das principais temáticas abordadas pela autora e devido à heterogeneidade do espaço em que a narrativa é ambientada, ao lado da multiplicidade de sujeitos que nele habitam, o tema é desmistificado e representado de forma plural. A estória de Nega Tuína, por exemplo, relatada por Tio Totó à pequena Maria-Nova, apresenta as problemáticas enfrentadas pelas gestantes da favela, uma vez que sem recursos para realizarem o acompanhamento médico adequado, dependiam unicamente das parteiras do local, como Vó Rita. Logo, grávida de gêmeos e diante das complicações de seu trabalho de parto, a personagem termina por sucumbir antes mesmo de conhecer os filhos:

Dava para ver que Nega Tuína estava quase-quase. O sangue não fazia pausa. Os meninos também. Choravam com fome e, quem sabe, frio. Eles queriam o calor da mãe. Eu, atarantado, sabia o que ia acontecer. Já esperava o fim. Nega Tuína, já meses antes, andava me preparando para aquilo. Ela estava calma, muito calma. Parecia alguém que já tivesse resolvido tudo. Eu que suava frio, sentia um enorme aperto no peito. (EVARISTO, 2017, p. 134)

No entanto, em meio às dificuldades enfrentadas por Tio Totó com a perda de sua esposa e a dupla tarefa de criar os filhos por ela deixados, emerge na narrativa um novo sentido para a maternidade. Ao ver o sofrimento de Totó, Tia Maria Domingas, uma senhora de quase sessenta anos, viúva e solitária, “numa tarefa-amor, descobriu um novo modo de ser. Ia ser mãe-avó de filhos que nunca tivera. E o seu coração adotou Tita e Zuim.” (EVARISTO, 2017, p. 135).

Contrapondo-se ao sentimento de Tia Maria Domingas, despontam na narrativa histórias de mulheres que optaram por não viver a maternidade, fosse a gravidez interrompida ou não, como é o caso de Dora que, resistindo à ideologia patriarcal, incumbe seu único filho aos cuidados do pai e reverte o paradigma de que “a mulher sempre carrega tudo. Carrega a barriga e as dificuldades” (EVARISTO, 2017, p. 93-94). Outra personagem, Ditinha, responsável por sustentar seus três filhos, sua irmã e o pai paraplégico, opta por interromper a sua quarta gravidez, devido às dificuldades que seus demais filhos enfrentariam com a chegada de mais uma criança. A personagem que já havia tentado interromper a gravidez de seus outros filhos, não obtendo sucesso, realiza um aborto de forma clandestina e precária, resultando em uma histerectomia, acompanhada de uma ovariectomia¹⁰:

Na última gravidez, ela já sabendo que remédios, chás de nada adiantavam, pois tinha o organismo forte, de mulher parideira, Ditinha foi mais longe. Maria Cosme não era escrupulosa como Vó Rita. Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou lá dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital. Os médicos queriam que ela dissesse o nome da “fazedeira de anjinhos”. Ela não

¹⁰ Histerectomia: remoção de parte ou da totalidade do útero, por via abdominal ou vaginal; ovariectomia: remoção cirúrgica de um (unilateral) ou ambos ovários (bilateral).



disse mesmo; pelo contrário, se preciso fosse, se pudesse, até esconder Maria Cosme, ela esconderia. Tiveram que retirar o útero e o ovário de Ditinha. Ela respirou aliviada, pelo menos não criaria barriga mais nunca. (EVARISTO, 2017, p. 102-103)

O fato de Ditinha optar por interromper a sua gravidez reflete as condições miseráveis em que ela e o restante de sua família viviam, uma vez que habitavam um barraco pequeno conjugado em “dois cômodos, a cozinha e o quarto-sala onde dormiam todos” (EVARISTO, 2017, p. 101), o qual ficava de frente para uma fossa, utilizada por eles como banheiro. A personagem, responsável pelo sustento de toda a família, trabalhava como empregada doméstica em uma mansão localizada em um bairro nobre, no qual se demorava a fim de adiar um pouco “o seu encontro com a miséria” (EVARISTO, 2017, p. 101), não sendo grande a distância entre a mansão da patroa e o barraco de Ditinha, “o bairro nobre e a favela eram vizinhos” (EVARISTO, 2017, p. 101). A narrativa de Ditinha alcança uma nova dimensão quando esta resolve furtar da patroa uma “pedra verde suave, que até parecia macia” (EVARISTO, 2017, p. 106). A joia, que representava a riqueza de sua patroa, simboliza a ruína de Ditinha, que é presa e “mesmo quando retorna para casa convive com a vergonha e se isola completamente do mundo exterior” (SILVA, 2014, p. 4).

Além de Ditinha, outras personagens desempenham trabalhos forçados a fim de encontrar algum sustento em meio à miséria. Como é o caso de Filó Gazogênia que “quando estava boa de saúde, a filha saía para trabalhar e a velha ficava tomando conta da neta e ainda lavava roupas para fora” (EVARISTO, 2017, p. 110). Após a morte da personagem, as outras lavadeiras da favela resolvem cuidar do instrumento de trabalho da velha: “é preciso manter a tina cheia, as madeiras molhadas” (EVARISTO, 2017, p. 110). Este vínculo entre o instrumento de trabalho e a pessoa que o utilizava, como analisa Dalcastagnè, é frequente em nossa literatura quando a personagem é masculina: “Talvez porque, sendo quase sempre brancas as personagens femininas, raras vezes elas são representadas fazendo trabalhos

que exigem força física. São mulheres, afinal.” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 52). Mas, as mulheres de *Becos* são, muitas vezes, as responsáveis por sustentar a famílias e acabam por encontrar no trabalho “modos de sobrevivência”:

Quando Maria-Velha chegou à favela, os barracos eram vizinhos, mas esparsos um do outro. Ela chegara com algum dinheiro, que, com Joana e Tatão, conseguira economizar lá na roça. Compraram um quartinho e se puseram a tocar a vida. (...) Maria-Velha e Joana encontraram no fogão, no tanque e nas casas de patroas modos de sobrevivência. Aos poucos foram se acostumando com as coisas da cidade. (EVARISTO, 2017, p. 143)

Apesar de a narrativa de Evaristo ser marcada por personagens com um forte desejo de pertencimento em relação ao espaço que ocupam, a favela não é representada de forma idealizada. Logo, a vivência das personagens femininas neste meio tampouco o é. Neste sentido, muitas histórias que abordam questões como a violência doméstica ou abuso sexual sofrido pelas mulheres da favela despontam na narrativa. Tem-se, por exemplo, a narrativa sobre a menina Fuizinha e sua mãe, ambas violentadas constantemente por Fuinha, caracterizado pela narradora da obra como um pai e marido perverso, afinal ele “vivia espancando as duas, espancava por tudo e por nada (...) Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar.” (EVARISTO, 2017, p. 78-79). A violência praticada por Fuinha resulta na morte de sua esposa, deixando a filha desamparada, a qual passa a ser abusada sexualmente pelo próprio pai:

A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar, ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até à morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha. (EVARISTO, 2017, p. 79)



Além de Fuizinha e sua mãe, outras personagens femininas são vítimas de violência doméstica. Custódia, por exemplo, esposa de Tonho e à espera de um filho dele, acaba encontrando a violência na própria sogra, uma mulher religiosa. A idosa aproveita-se de um dia em que o filho retorna para casa alcoolizado e violenta Custódia, causando o aborto “espontâneo” da nora: “Custódia apanhava da sogra que gritava como se fosse Tonho o agressor. Ele nada percebia. No outro dia, Custódia não se levantou de dor. À tarde, pariu uma menina morta.” (EVARISTO, 2017, p. 84). Outras violências, simbólicas, são praticadas contra algumas personagens, como no caso da Outra que, por ser hanseníaca, é discriminada por toda a favela; e, ainda, Cidinha-Cidoca, que após uma vida de prazeres, passou a ser malvista por toda a favela, o que resulta na morte da personagem, que simbolicamente suicida-se ao atirar-se em uma vala na favela que contém detritos, denominada *Buracão*.

Do eco à ressonância

“Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.”

Pode-se concluir que através de escolhas formais específicas na construção da obra *Becos da memória*, Evaristo promove a enunciação de múltiplas vozes femininas, entoadas por sujeitos subalternos femininos que compartilham das mesmas dificuldades, as quais configuram-se como reflexos de suas condições sociais e raciais, mas também da questão de gênero e das problemáticas advindas de uma sociedade marcada pela dominação masculina. Percebe-se que a voz de Evaristo se configura como *voz-primeira*, uma vez que a autora utilizou a

ferramenta que tinha, a escrita, para articular seu contradiscurso ao discurso hegemônico.

A partir do ponto de vista adotado pela autora na construção de seu romance, o de uma ex-moradora da favela, oriunda de uma realidade social específica, nota-se a ressonância de uma *voz-segunda*. Esta narradora pode ser compreendida como o sujeito emancipado de Maria-Nova, que materializa o desejo de liberdade da menina. Uma vez que a personagem tem sua liberdade conquistada, esta assume a posição de sujeito e, deste modo, torna-se a voz de um coletivo.

A *voz-terceira* apresentada no romance caracteriza-se como uma voz múltipla, as vozes-mulheres, ressoadas através da narração de Maria-Nova e do resgate histórico por ela realizado. As diversas histórias resgatadas pela narradora humanizam as inúmeras personagens femininas que perpassam o relato, uma vez que são representadas de uma forma não estereotipada e que a subjetividade dessas se mostra como um elemento primordial.

Neste sentido, pode-se concluir que a obra de Evaristo permite a fala de mulheres subalternizadas, discriminadas em razão de sua etnia, classe social e do gênero. Mulheres que, diante do desprezo de uma sociedade dominada pelo homem branco de classe média, resistem, ainda que em condições miseráveis. Portanto, sua obra pode ser lida como um importante documento sociológico, uma vez que sua “escrivência 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).



Referências bibliográficas

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

DALCASTAGNÈ, Regina. Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; VASCONCELOS, Virgínia M. (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 41-55.

_____. O lugar de fala. In: *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 17-48.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 23, 2010, p. 113-138.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Releitura*, Belo Horizonte, n. 23, 2008. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/escrevivencias-da-afro-brasilidade.html>> Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p. 16-21.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, p. 191-198.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, 2002, n. 53, p. 166-182.

SCHMIDT, Simone Pereira. A força das palavras, da memória e da narrativa. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, p. 185-190.

SILVA, Márcia Maria Oliveira. As Mulheres de *Becos da Memória*: reflexões sobre gênero e raça no ambiente da favela. In: Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades, n. 2, 2014, Espírito Santo. *Anais...* Espírito Santo Universidade Federal do Espírito, 2015.

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

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Lua Nova*, São Paulo, 67, p. 139-190, 2006.

Recebido em 14/05/2019

Aceito em 27/07/2019

Existe uma literatura negra em Portugal?

Does a Black Literature in Portugal Exist?

Bianca Mafra Gonçalves¹

RESUMO

Uma nova perspectiva surge na literatura portuguesa: a perspectiva negra. Contribuindo para a desconstrução do imaginário consagrado acerca da identidade lusitana e, também, fomentando a reavaliação do legado colonial do país, as três obras aqui analisadas colocam em cena o processo de “tornar-se negro/a” em Portugal. Em vista disso, seria possível analisar esta produção a partir do conceito de “literatura negra”?

PALAVRAS-CHAVE: Literatura negra; Portugal.

ABSTRACT

A new perspective emerges in Portuguese literature: the black perspective. Contributing for the deconstruction of the established imagery about the Portuguese identity, and also fomenting the revisitation of the colonial legacy of the country, the three pieces analyzed here introduce the process of “becoming black” in Portugal. Thereby, would it be possible to analyze this production through the concept of “black literature”?

KEY WORDS: Black Literature; Portugal

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com pesquisa intitulada *Em torno da filosofia de um cabelo crespo: uma análise de Esse Cabelo, de Djaimilia Pereira de Almeida*.

Negros e portugueses

José Ramos Tinhorão, em seu *Negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988), destaca a importância da participação negro-africana na vida social, econômica e cultural portuguesa. Neste estudo pioneiro, Tinhorão cartografa o extenso arquivo negro português, verificando o papel dos negros escravizados no projeto expansionista lusitano, a integração dos negros no mercado de trabalho, a presença destes em irmandades e confrarias religiosas; passando pelo plano artístico-cultural, com a representação dos negros na literatura de cordel, nos textos teatrais pré-viceentinos e viceentinos, incluindo a importante pesquisa de Tinhorão sobre a origem negra do fado-canção em Lisboa.

Embora seja relativamente abundante o material que confirma a presença significativa de negros e negras na cultura portuguesa, pouco se produziu a respeito do tema ao longo do século XX, justamente, século em que foram flagradas inúmeras lutas por autonomia e resistência ao discurso hegemônico ocidental. Para Stuart Hall, o século XX foi responsável por alguns “des-centramentos” da identidade moderna, dentre eles o impacto dos “novos movimentos sociais”, confirmadas pela atuação das “revoluções estudantis, dos movimentos anti-guerra e da contra-cultura jovem, das lutas pelos direitos civis, dos movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, dos movimentos pacifistas, e de todo o resto associado a ‘1968’” (HALL, 1998, p. 34). Contudo, apesar de as principais nações terem se voltado a tais insurgências, em especial às de caráter racial, Portugal não apenas se manteve em silêncio, como também tentou silenciar as possibilidades de descentramentos.

No que diz respeito ao caso específico de Portugal, podemos atribuir parte deste silenciamento ao salazarismo. Regime que atravessou quatro décadas, o Estado Novo português, em seus primeiros movimentos, reproduziu os argumentos do racismo científico que movia a Alemanha nazista, graças a

etnólogos esforçados em “constatar” que o povo lusitano estava livre dos “vestígios das influências negríticas ou simplesmente negróides” (TINHORÃO, 1988, p. 405). A derrota dos alemães ao final da Segunda Guerra Mundial, além de culminar na condenação dos projetos de purismo racial, também trouxe novos modelos e dispositivos diplomáticos no cenário internacional, como a Declaração dos Direitos do Homem (1948), que estabeleceu a autodeterminação como direito fundamental, e a Organização das Nações Unidas, que “passou a atribuir às potências coloniais a obrigação de prepararem os territórios sob sua administração para a independência” (CASTELO, 2010, p. 14). Portugal, que até então mantinha seus domínios coloniais (não só em África como também em Ásia), começa a ser confrontada pelo novo establishment, sendo obrigado a investir em novos discursos.

É neste contexto que o autor de *Casa Grande & Senzala* passa a desempenhar um papel fundamental à *intelligentsia* salazarista. A convite de Sarmiento Rodrigues, Gilberto Freyre dá início a seu roteiro de visitas pelas chamadas “terras lusitanas”, atravessando África e Índia portuguesas, entre agosto de 1951 e fevereiro de 1952. Sob a perspectiva que marcou seu livro publicado em 1933, Freyre elabora em várias conferências e ensaios aquilo que se tornará a ideologia oficial do salazarismo: o lusotropicalismo. Para Freyre, o português

confraternizou com os povos de cor em vez de procurar dominá-los do alto de torres como que profiláticas onde raça e cultura imperialmente europeias se mantivessem misticamente puras. (...) para assegurar a permanência, o vigor, a unidade dessa civilização fundada pelo português – a lusotropical – precisamos, em face de certos problemas, de agir, e não apenas pensar e de sentir, lusotropicalmente. (FREYRE, 2010, p. 131-132)

A fim de justificar a permanência lusitana em África, Freyre lançou mão de estratégias retóricas que concebiam o português como “criador” de um novo tipo de relação entre colonizador e colonizado que, segundo ele, descendia da própria constituição étnica do português:

O português, por ter sabido sempre ligar a estes valores os da Europa, ao sangue das mulheres de cor seu sangue de brancos desde a Europa misturados a mouros, judeus, berberes, criou culturas lusotropicalistas que, no Brasil como na África e no Oriente, distinguem-se nitidamente das passivamente subeuropeias, criadas pelos europeus imperiais como simples obras d'arte política. Engenharia social, nos trópicos, raramente a souberam praticar estes europeus: continua a ser uma especialização portuguesa. (FREYRE, 2010, p. 141)

Este suposto hibridismo racial do português, continua Freyre, foi o responsável pela “redução à quase insignificância do preconceito de raça, e ao mesmo tempo com a valorização, maior ou menor, do mestiço sob aqueles vários aspectos” (FREYRE, 2010b, p. 28). Recombinando, dessa forma, os elementos que marcaram o discurso de harmonia racial em *Casa Grande & Senzala* dentro do espaço colonial africano, Freyre teve suas ideias absorvidas pelas novas formulações salazaristas.

A propaganda encarregou-se disso, de forma incansável: era urgente moldar o pensamento para conformar a ação. Nas vésperas do fim do império, quando os movimentos de libertação nacional combatiam o colonialismo português em Angola, Guiné e Moçambique, o processo de apropriação discursiva do lusotropicalismo pelo Estado Novo foi “radicalizado”: paradoxalmente, o Estado colonial português esforça-se por inculcar a norma antirracista nos portugueses e adaptar o comportamento dos funcionários administrativos e dos colonos ao ideário lusotropicalista. (CASTELO 2010, p. 17)

Tal investimento retórico, obviamente, não impediu o desenvolvimento de uma consciência pró-libertação, seja nas lutas ou nas letras. Graças não apenas à leitura do repertório afro-americano e da Negritude francófona, a convivência de africanos na Casa dos Estudantes do Império (CEI) fomentou a “assimilação de uma cultura propícia ao espírito crítico” e, por consequência, “aos primeiros tentames de uma cultura própria, em sintonia com as suas terras” (LARANJEIRA, 1994, p. 102).

O neologismo “negritude” – ou melhor, *négritude* – é fundado poeticamente em *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (*Diário de um Retorno ao País Natal*), extenso poema composto pelo martinicano Aimé Césaire em 1939, que enuncia uma voz lírica negra que procura se reconciliar com suas origens, projetando uma viagem de regresso à África. No florescer da Negritude lusófona, Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade organizam o caderno de *Poesia negra de expressão portuguesa*; Noémia de Sousa publica, na revista *Mensagem*, os poemas “Sangue Negro” e “A negra”; além das reflexões teóricas de autores negros de língua portuguesa, como o de Bessa Victor (LARANJEIRA, 1994, p. 111-114).

Do outro lado, a tarefa da intelectualidade salazarista, convertida aos ideais lusotropicalistas, consistia em sufocar quaisquer manifestações que contrariassem o imaginário de fraternidade do colonizador português. Este tipo de esforço pôde ser flagrado no ensaio de Maria da Graça Freire, publicado pela Agência-Geral do Ultramar, intitulado *Portugueses e Negritude* (1971). Após saudar o “universalismo dos portugueses”, Freire deslegitima a tendência negritudinista dos poetas das colônias africanas de língua portuguesa:

Acontece que na África Portuguesa alguns falsos poetas negros esboçaram há anos, em vão, uma corrente de Negritude plagiada no movimento afro-francês. Sob a máscara artificial da Negritude a poesia era propaganda política, escreve Bessa Victor. Seguiam talvez na esteira de Mário de Andrade, o qual publicara juntamente com Tenreiro o *Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* e considerava prejudicial para as Artes Negras o contacto de uma certa Europa com a África. Sem darem por isso, aqueles ‘falsos poetas’, querendo estremar-se da sua família portuguesa, manifestavam um defeito (às vezes qualidade) do português, que facilmente se embriaga na administração dos outros menosprezando-se a si próprio, ao seu passado, à sua cultura. A Arte não compraz com mistificações e vinga-se devolvendo-lhes um pastiche em vez de obra de Arte. O que realmente havia a esperar, a revelação do sentir poeta português com sangue negro, não está lá; é um artifício, uma coisa convencional. (FREIRE, 1971, p. 37-38)

Após os processos de independência, de “movimento de contestação literária e artística” a Negritude francófona tornou-se “ideologia de Estado” e, acompanhado da rotinização de alguns de seus expedientes estéticos (DEPESTRE, 1980, s/n), fez com que a enunciação marcadamente negra desaparecesse aos poucos das produções ou, ainda, que fosse assimilada pela retórica freyreana. Um exemplo deste uso conciliador, glosando elementos até então inversamente opostos, está no discurso do primeiro presidente africano a visitar Portugal: Léopold Sédar Senghor. Proferido em 29 de janeiro de 1975 na Academia de Ciências de Lisboa, este “ensaio sobre a cultura negra e suas relações com Brasil e Portugal” procura estabelecer aproximações e afinidades entre as culturas africana e portuguesa. A expansão marítima empreendida de um lado e a exploração escravista sofrida pelo outro – descrita por Senghor como “aventura” (SENGHOR, s.d., p. 22) – são postas em equivalência pelo estadista que, ao longo do discurso, recorrerá à comparação lexical entre a língua portuguesa e línguas africanas, a fim de reafirmar tal irmandade:

Insisti sobre os vários sentidos da palavra “saudade” [a partir de registros de Camões, Camilo Castelo Branco e no uso popular] por ela ser – e lembro novamente a delicadeza – a palavra mais característica da língua, do temperamento, da personalidade portuguesa básica.

E por aqui chegamos ao cerne da ideia de Negritude. Não direi que nas línguas negro-africanas uma palavra possa designar, como sucede com a saudade, as sete significações que inventariei. Este desdobramento, porém, existe também nas línguas do grupo senegalês-guineense. Assim, em wolof a palavra ‘nama’ tem significados paralelos aos da ‘saudade’ (...) (SENGHOR, s.d., p. 39-40)

A suposta “delicadeza” do português está, para Senghor, na “sua recusa à violência, no respeito pela vida humana” (SENGHOR, s.d., p. 25), que teria caracterizado, por extensão, o projeto lusitano ultramarino. Não surpreende que o presidente senegalês – também poeta e um dos mais conhecidos escritores da

Négritude – defenda, ao final de seu discurso, a mestiçagem como solução para tensões raciais, políticas e econômicas, cujo sucesso se encontraria no Brasil:

Numa obra magistral, intitulada *Casa Grande & Senzala (...)*, o grande sociólogo brasileiro Gilberto Freyre explica-nos como se realizou, nos séculos XVII e XVIII, este milagre de civilização moderna. Todos os depoimentos são unânimes, e em primeiro lugar os dos brasileiros que, no Brasil e publicamente mo confirmariam, foi pela mestiçagem, não só da carne mas também do espírito, que o Português do sonho sebastianista se transformou no brasileiro de hoje: um dos dois Grandes do Novo Mundo, que ao longo do caminho percorrido enriqueceram com as contribuições biológicas e culturais de outras etnias. Esta mestiçagem explica que às características próprias dos pioneiros portugueses, largamente preservadas, se tenham juntado novas aquisições, provenientes todas da África Negra. E, diga-se de passagem, se a gentileza e a doçura do português ali foram preservadas, e até reforçadas, foi a essa presença africana que tal se ficou devendo. (SENGHOR, s.d, p. 48-49)

Negros portugueses

A questão negra só voltaria à pauta portuguesa nos anos 1980, com a entrada de imigrantes de origem africana, principalmente daqueles nascidos em antigas colônias portuguesas. Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau são os principais países de origem dos novos imigrantes, que atenderam, majoritariamente, às necessidades de setores do mercado de trabalho português carentes de mão-de-obra não-especializada (PADILLA & ORTIZ, 2012). Porém, o contingente de africanos em Portugal provocou mudanças nas resoluções políticas de estrangeiros. Em 1981, o governo português cria a Lei n. 37/81, na qual se estabelece a nacionalidade *jus sanguinis*, ou seja, filhos de pai e/ou mãe portugueses são, por direito, portugueses, enquanto que filhos de imigrantes nascidos em Portugal, anteriormente contemplados pela nacionalidade *jus soli*, devem ter a nacionalidade dos pais (BUALA, 2017).

No caso dos afrodescendentes, tais restrições foram somadas a outras contradições, como aos paradoxais meios de se aferir a quantidade de negros/as que vivem em Portugal. Diante da inexistência de censos que operem tal tarefa, utiliza-se problemáticamente a lei de imigração, que se transforma, por sua vez, em um aparato que contribui para que negros/as nascidos/as em Portugal sintam-se estrangeiros em sua própria terra (HENRIQUES, 2012).

Trabalhos recentes, especialmente no âmbito jornalístico, tem disputado a identidade portuguesa e posto em xeque a homogeneidade subentendida em torno de tal nacionalidade. Colunas assinadas por importantes artistas e ativistas negros, como Mamadou Ba e Kalaf Epalanga, ambos no “Público”, bem como a investigação da repórter e aliada da luta antirracista Joana Gorjão Henriques, em seu *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo* (2017), colocam finalmente em cena, no debate público, o legado pós-colonial de Portugal dentro do território português.

Porém, diferentemente de nações que tradicionalmente se debruçaram sob a questão racial, Portugal tem empreendido esta tarefa em pleno século XXI, num contexto crítico de crise das identidades, no qual se flagra um distanciamento dos cenários coletivos, que tanto marcaram as políticas raciais dos Estados Unidos ou, até mesmo, do Brasil durante a metade do século XX.

No caso da identidade negra em Portugal, outros marcadores, como a chamada “origem” – terminologia passível de problematização – são elementos postos no “jogo das identidades”. Expressão cunhada por Stuart Hall para situar as “consequências políticas da fragmentação ou ‘pluralização’ de identidades” no cenário da alta-modernidade (HALL, 1998, p. 16), ela também nos ajuda a entender a predisposição interseccional da formação das culturas e literaturas negras portuguesas. As obras aqui citadas veiculam esta construção, como veremos a seguir.

Autoria negra em Portugal

Sem seguir uma ordem cronológica das obras que inscrevem a (possível) problemática da literatura negra portuguesa, mas acompanhando um *continuum* de emergência temática, os livros aqui reunidos carregam algumas semelhanças: além de serem escritos por autores negros que vivenciam a identidade portuguesa (em maior ou menor grau), tratam-se de obras em prosa, que podem ser inseridas no guarda-chuva do gênero Romance. No entanto, enquanto *Esse Cabelo e Também os brancos sabem dançar* compartilham, de formas distintas, a noção de “escritas de si”, fazendo fundir, dessa forma, o autor à obra, *Um preto muito português* apresenta uma narrativa que, embora esteja em primeira pessoa, não se restringe à identidade da autora.²

As obras aqui escolhidas também retiram da invisibilidade a experiência racializada no contexto lusitano e, por extensão, combatem o imaginário lusotropicalista, que historicamente pressupôs que o convívio com a diferença multirracial correspondia à “harmonia racial” ou “ausência de preconceitos” (MATA, 2006, p. 290). Ao tratar do racismo, direta ou indiretamente, em primeira pessoa, nossos autores também se inscrevem na temática da autodescoberta do sujeito, muito cara ao repertório das literaturas negras em geral. Trata-se do gesto de “tornar-se negro” que, para a psicanalista brasileira Neusa Santos Souza,

A descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio. (Aliás, óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal, depois do trabalho de se descortinar muitos véus). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetidas a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1990, p. 17-18)

² Sobre a escolha de um narrador masculino, a autora confessa em entrevista ao jornal “Público”: “Achei que, se fosse uma mulher, muita gente ia achar que estou a falar da minha história” (HENRIQUES, 2018).

Um preto muito português

Tvon, que também assina Telma Tvon, é *rapper* portuguesa nascida em Angola e autora de *Um preto muito português*. Obra que apresenta a narrativa de Budjurra – português e filho de cabo-verdianos –, sua história também faz um retrato da classe trabalhadora jovem e negra em Portugal. Em meio a preocupações pessoais e sociais, ele se atenta em responder, afinal, quem de fato é Budjurra. Primeiro, passa por questionamentos ligados à identidade, como a questão social, racial e nacional. Neste processo, Budjurra, com a ajuda do irmão, conhece o *rap*, que se torna um aliado ao despertar por uma consciência negra portuguesa:

O Chullage é um MC português. Um preto Português. Assim como eu e os meus irmãos, é filho de crioulos e nasceu em Portugal. Fala da realidade dos bairros, da realidade dos imigrantes africanos, sobreviventes na terra de Camões. O crioulo dele é melhor que o nosso, muito melhor. O meu irmão bem que se esforça mas não me parece que tenha sucesso na conquista da sua crioulideade. (TVON, 2017, p. 22)

É também em meio a episódios do cotidiano que Budjurra lançará suas reflexões em torno do racismo português. Em um dos capítulos, o funcionário de *call-center* – destino comum aos imigrantes e filhos de imigrantes africanos – denuncia a cobertura midiática de um suposto arrastão na praia, em que os pretos teriam sido taxados como os maiores responsáveis pelo incidente – o que, por sua vez, contribui para a marginalização desta população:

Chegados a casa, fomos apresentados à notícia do dia: Arrastão em Carcavelos. Ficamos mais do que à toa. Segundo os media, cerca de 500 jovens (pretos a julgar pelas imagens) invadiram a praia de Carcavelos com o intuito de assaltar outros banhistas. (...) A tv indiciava claramente que nós e todos os jovens pretos que tinham ido à praia naquele dia se tinham envolvido em confrontos

previamente planificados. Silêncio magoado. E tudo isto no dia de Portugal, no dia também da minha amada Lisboa. (...) Durante muitos dias ainda falei sobre isso com alguns amigos. A minha cabeça parecia um laboratório, procurava amostras de que realmente o que eles estavam a dizer não era tão errado. Se calhar havia mesmo pessoal a gamar e nós não vimos mas não era os 500, porra. Nem havia 500 pretos na praia. E os brancos? (...) Mas na minha cabeça ecoava: então e os media não tinham de investigar? Lançaram assim o alarme sem saber o que se passava? Ouviram apenas uma parte? A mim só me mandaram circular. Ninguém me entrevistou. Mas também iam-me entrevistar porquê? Eu sou preto e é tão natural como a minha sede que o terceiro poder em Portugal está apostado em marginalizar-nos ainda mais (TVON, 2017, p. 27-28)

Contudo, Budjurra não se restringe ao tema do racismo. Nos relatos de sua trajetória pessoal, a personagem também encara reflexões de gênero, graças a seu convívio constante com as mulheres. Outra preocupação do narrador é sua vida afetiva, marcada por uma solidão pungente que, em suas reflexões, acaba cruzando a questão racial. No capítulo intitulado “Desmistificar o black power”, Budjurra, ao terminar de ler um ensaio, escrito por uma amiga, sobre a relação do cabelo crespo com a identidade negra, conclui: “eu preciso de me amar mais para vos amar” (TVON, 2017, p. 55)

Também os brancos sabem dançar

Kalaf Epalanga, autor de *Também os brancos sabem dançar*, é músico, membro do extinto grupo Buraka Som Sistema, e cronista nas mídias angolanas e portuguesas. Nascido em Angola, em constante trânsito entre Lisboa e Berlim, Epalanga demarca, no cenário lusófono, aquilo que em língua inglesa ficou conhecido por *Afropolitan*, termo cunhado pela escritora Taiye Selasi a fim de designar a experiência multicultural, transnacional e cosmopolita de africanos que vivem num contexto identitariamente difuso (SELASI, 2005).

Tal complexidade dá forma ao *Também os brancos sabem dançar*, no qual concorrem três diferentes olhares, que fazem, cada qual, as partes que compõem o



livro: um músico angolano detido pela polícia na fronteira da Suécia com a Noruega, a caminho de um festival em Oslo, com o passaporte vencido (o “próprio” Kalaf); uma professora de Kizomba, filha de uma retornada, cujos encontros fazem unir musicalmente Brasil, Portugal e Angola; e, por último, um policial norueguês, responsável pela detenção de Kalaf – e que, curiosamente, é fã do *rapper* Jay-Z.

Personagens tão diferentes entre si, mas que se conectam por um único interesse: a música negra. Embora represente uma figura de poder, a voz do policial, que toma conta da terceira parte do livro, também esboça angústias, paixões, empatias. Transformado policial por uma comodidade familiar, a personagem traça sua história também contemplando seus interesses musicais que atravessam oceanos. Tal curiosidade desperta sensibilidade diante de temas aparentemente distantes do cotidiano norueguês, como episódios de racismo, inclusive protagonizados pela polícia norueguesa, assim como a relação de seu país com os imigrantes e refugiados, que fazem a personagem lembrar de passagens da história da música negra mundial e de trechos de letras de seu ídolo Jay-Z. Mas também memórias de sua infância atravessam sua narrativa, quase sempre combinando um paralelo inesperado com o *Hip Hop*.

É justamente este o policial que fica encarregado de descobrir se aquele angolano detido na fronteira está falando a verdade. Enquanto os demais policiais tendem a desconfiar da existência de uma espécie de “techno africano denominado kuduro”, nossa personagem da parte III é motivada pela curiosidade em torno do gênero:

“Não achas estranho Angola produzir techno? Sempre pensei que a música africana era feita com instrumentos, guitarras, congas e maracas, o oposto de música feita com computadores.” Mari achava que a história não fazia sentido. Não encontramos nada na bagagem que o incriminasse, tirando os documentos caducados, é claro. Mas para ela existia algo que não batia certo, tinha que haver alguma outra razão para um homem sair de Lisboa e cruzar a Europa toda de autocarro.

Enquanto ela traçava teorias para tentar encontrar razão que justificasse a razão do músico, eu colocava-me outras questões: o

que é kuduro? Como apareceu? Quando? Quem o inventou? Como terá o techno chegado até Angola? (...) Como é que essa música foi parar a África? Qual foi o tema que despertou as mentes dos artistas que fazem kuduro? Estas eram as questões que me apetecia colocar e não perguntar quem emitiu o cartão de residência do sujeito que tinha na minha cela. (EPALANGA, 2018, p. 242-243)

A ocorrência da combinação entre música e dança faz com que o romance de Kalaf Epalanga reavalie as identidades portuguesa e europeia de forma distinta às demais obras inscritas na questão negra. Enquanto conta sua trajetória nos países europeus, suas passagens por Londres, Barcelona, Lisboa etc, Kalaf cartografa a evolução do kuduro na Europa dentro da perspectiva de um músico atento às questões políticas e sociais subjacentes:

Se invertêssemos os papéis, ou o hemisfério, eu teria o título da moda, ainda que equivocado, seria chamado de “expatriado”, e não com o pejorativo e gasto “refugiado”, ou então “cooperante”, para recuperarmos um termo com que identificávamos os estrangeiros que vinham ajudar a reconstruir os países do Terceiro Mundo. Eu também estou aqui na qualidade de cooperante, vim para ajudar a reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia. (EPALANGA, 2018, p. 67)

A atmosfera “afropolita”, assim, converge com a preocupação em redefinir as linhas e fronteiras que estabelecem a identidade europeia e, conseqüentemente, a identidade portuguesa. Ao pontuar tais reflexões, Epalanga coloca em prática aquilo que Paul Gilroy desenvolve na teoria em seu célebre *O Atlântico Negro*, ao considerar que os músicos da diáspora negra representam “um tipo diferente de intelectual”, cuja especificidade reside em seu exercício político cultural que escapa das relações tradicionalmente promovidas por intelectualidades hegemônicas, estas que tendem a afastar da “massa da população” a importância dos debates candentes (GILROY, 2018, p. 165).

Esse Cabelo

Livro de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida, autora nascida em Angola e que cresceu nos arredores de Lisboa, *Esse Cabelo* se destaca não apenas pela centralidade da experiência racializada a partir do cabelo crespo – comum a tantas mulheres negras – como também pela forma com que é construída: os fortes elementos do gênero ensaístico presentes na narrativa se encontram com um olhar crítico diante do repertório consagrado em torno da identidade negra, conferindo um tom reflexivo que rebate tais categorias estabilizadas, ajustando-se, com isso, a uma vivência negra portuguesa.

Mila começa considerando sua “declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda” como estratégia narrativa que a faz escapar “de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia” (ALMEIDA, 2015, p. 34), já que teria saído da cidade africana ainda criança para mudar-se definitivamente para Portugal. A narradora volta-se, então, à experiência nos salões de cabeleireiros: “A casa assombrada que é todo cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015, p. 14). O cabelo se torna o marcador temporal e espacial da narrativa, assumindo o lugar da metonímia da experiência racialmente marcada em Portugal e a imagem poética que compõe a transição do tempo/espaço da personagem. Esta passagem no tempo é encenada, principalmente, pela transformação capilar:

Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de étnicas no Portugal que me calhou (...). A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação. (ALMEIDA, 2015, p. 15)

Paralelamente, Mila também se ocupa, nos primeiros capítulos, em traçar sua árvore genealógica. Através das lembranças de seu avô, Castro Pinto, a narradora arremeda uma linhagem familiar a fim de construir a “geopolítica” de

seu cabelo. Semelhante procedimento ocorre em relação aos salões de cabeleireiros, que traçam, no caminho dos penteados, uma espécie de topografia do continente africano:

Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos. O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova. (ALMEIDA, 2015, p. 119)

Tais rastros de memória, porém, assim como o mapeamento acima, não constroem, ao longo da obra, um chão identitário estável para o “eu” do texto, uma verdade, a origem de Mila e, por extensão, do cabelo crespo. Nasce, daí, a aporia em torno da própria identidade, o estranhamento perante a própria origem, que perfaz toda a narrativa de *Esse Cabelo*:

“Onde deixei a Mila? O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exactamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. A pessoa que encontrei por acaso confunde-se com o resultado de uma procura apenas no sentido em que, se usarmos uma pá para desenterrar um baú, é possível que o baú encontrado esteja marcado pela pá que usámos. Tal conclusão mostra-me que apenas por acaso este é o meu cabelo. O que somos por escrito é tão diferente do que somos quanto uma nódoa de água é diferente de uma chave” (ALMEIDA, 2015, p. 138)

A suspeição de Mila diante de sua própria origem – a partir da consideração de que esta condiciona a sua identidade – faz com que a narradora, em vez de assumir a tradição histórica do “tornar-se negra/o”, se confronte com os espaços já estabelecidos neste discurso. A própria ideia de “retorno à África”, intento realizado por Mila ao construir sua árvore genealógica e ao mapear os salões, torna-se, na dinâmica de um *self* que se estabelece racializado, um recurso paródico a este topos. Manifestado em literaturas engajadas com a negritude, o “retorno à África” e, conseqüentemente, a enunciação coletivizante, fora expediente temático caro a tais produções. Em *Esse Cabelo*, especialmente em seus movimentos finais, dá-se sinais de esgotamento de tais gestos, ou seja, nem a postura coletiva e sequer o regresso metafórico à África contribuem para que



Mila apele para este “eu” próprio das “escritas de si”. A imersão na aporia da identidade define, de certa forma, aquilo que Eduardo Lourenço nomeia de “pulsão ensaística”, isto é, aquela que “nasce da experiência de cada um como expressão da sua ‘instabilidade’ ontológica” (BARRENTO, 2010, p. 80-81).

Literatura negra em Portugal?

Ao analisar o surgimento da negritude no mundo lusófono, Pires Laranjeira destaca alguns dos movimentos que o antecederam e que contribuíram para a formação de uma consciência racial, como Renascimento Negro norte-americano, o Indigenismo haitiano, o Negrismo cubano e o Negrismo brasileiro. Para Laranjeira, a *Négritude* francesa “usufrui da maturação dos Negrismos caldeados nas Caraíbas, América do Norte e América do Sul” (LARANJEIRA, 1995, p. 47). Por sua vez, a negritude, sendo um discurso que fora difundido nos territórios africanos que lutavam pela sua libertação, tornara-se fundamental para a constituição das literaturas nacionais. A tendência à coletividade se seguiu também em outras produções inscritas na identidade negra, como ocorreu no Brasil com o lançamento da série *Cadernos Negros*, na década de 1970, em pleno regime militar. Nascida na mesma época em que surgia o Movimento Negro Unificado (MNU), *Cadernos Negros* participava do processo de dinamização das pautas atreladas à questão racial, contemplando a representação e representatividade artística de negros e negras (CUTI, 2010).

Kenneth W. Warren, em artigo intitulado “Does African-American Literature Exist?” (2011), aponta que o “empreendimento coletivo” que ficou conhecido como literatura afro-americana ou literatura negra não pode mais ser aplicado às atuais produções literárias, pois fora realizada num período histórico específico: a era da segregação racial, na qual vigorava as leis de Jim Crow. Warren continua, afirmando que “uma literatura que insiste que o problema do século XXI ainda é o problema racial obscurece, paradoxalmente, os problemas econômicos e políticos enfrentados por muitos negros americanos, a menos que esses problemas possam ser atribuídos à discriminação racial” (WARREN, 2011, s/n, tradução nossa).

No caso das obras portuguesas escritas por autores negros, seria possível designá-las como literatura negra? Por estar historicamente atrelado às mobilizações com projetos político-estéticos coletivos, talvez o conceito não se aplique às obras aqui citadas. Contudo, Portugal tem sido, recentemente, palco de inúmeras denúncias de racismo institucional, como os que ficaram conhecidos por “caso Cova da Moura” e “caso Jamaica”, além da consequente emergência das demandas da população negro-portuguesa no que diz respeito à discriminação racial. Por isso, o conceito pode aqui ser reivindicado graças a uma ressignificação política, colocando em pauta a importância da questão apresentada também na literatura – não a partir dos referenciais históricos de outrora, mas de um cenário político, econômico e social específicos da atualidade.

Válido lembrar também que a ideia de literatura negra não pode abreviar as possibilidades de experimentação literária dos autores negros. A autonomia, seja ela formal ou temática, também é expediente que deve fazer parte do cotidiano de artistas negros.

Considerações finais

Embora as obras aqui citadas partilhem de uma ideia de miscigenação da população portuguesa, as três obras, ao apresentarem protagonistas negros, que pensam a partir de uma experiência racializada, que denunciam o racismo, distanciam-se do ideário freyreano lusotropicalista, que instrumentalizou a mestiçagem, transformando-a em ideologia. Por esse motivo, apresentam um ponto de inflexão diante das literaturas que historicamente representam negros e negras



Referências bibliográficas

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Alfragide: Editora Teorema, 2015.

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BUALA. "Entrega das Assinaturas: Campanha por outra Lei da Nacionalidade". 13 de Outubro de 2017. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/da-fala/entrega-das-assinaturas-campanha-por-outra-lei-da-nacionalidade>> Acesso em: 15 mar. 2019.

CASTELO, Cláudia. Prefácio à presente edição. In: FREYRE, Gilberto. *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*. São Paulo: É Realizações, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um Retorno a um País Natal*. São Paulo: Edusp, 2012.

CUTI [Luiz Silva]. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DEPESTRE, René. Bom dia e adeus à negritude. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2019.

EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia, 2018.

FREIRE, Maria da Graça. *Portugueses e Negritude*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1971.

FREYRE, Gilberto. *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*. São Paulo: É Realizações, 2010.

_____. *O mundo que o Português criou*. São Paulo: É Realizações, 2010b.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2ª edição, 2012.

HALL, Stuart. *A questão da identidade cultural*. 2. ed. Campinas: Textos Didáticos, 1998.

HENRIQUES, Joana Gorjão. “Falar de etnias ainda é tabu”. *Público*: 22 de Novembro de 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/11/22/sociedade/noticia/falar-de-etnias-ainda-e-tabu-1572743>> Acesso em: 15 mar. 2019.

_____. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2017.

_____. “Telma Tvon trouxe a juventude negra dos subúrbios de Lisboa para o romance”. *Público*: 15 de Junho de 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/06/15/culturaipsilon/noticia/telma-tvon-trouxe-a-juventude-negra-dos-suburbios-de-lisboa-para-o-romance-1833901#gs.NPXNUPKM>> Acesso em: 15 mar. 2019.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

MATA, *Inocência*. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. (Org.). “Portugal não é um país pequeno”: contra o ‘império’ na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2006.

PADILLA, Beatriz; ORTIZ, Alejandra. Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise. *Revista Internacional de Mobilidade Humana*, Brasília, 2012, ano 20, n. 39, p. 159-184.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Lusitanidade e Negritude*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d

SELASI, Taiye. “Bye-bye Babar”. *The Lip*: 3 de março de 2005 <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>> Acesso em: 15 mar. 2019

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1997.

TVON. *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado Editora 2017.



WARREN, Kenneth W. "Does African-American Literature Exist?". *The Chronicle of High Education*: 24 de fevereiro de 2011 <<https://www.chronicle.com/article/Does-African-American/126483>> Acesso em: 15 mar. 2019.

Recebido em 22/03/2019
Aceito em 29/07/2019

Figurações ambivalentes de uma infância possível no pós-abolição em *Raiz de um negro brasileiro*, de Oswaldo de Camargo

Ambivalent figurations of a possible childhood in post abolition in *Raiz de um negro brasileiro*, by Oswaldo de Camargo

Fernanda Silva e Sousa¹

Resumo

O artigo tem por objetivo analisar em *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico* (2015), de Oswaldo de Camargo, a articulação entre infância e velhice a partir de um narrador marcado pela consciência das consequências de ser negro. Esse procedimento confere complexidade à experiência negra ao evidenciar as diferenças que a atravessam e permite um outro olhar sobre o pós-abolição, descobrindo uma infância possível, mas ambivalente, que dificulta a distinção entre reinvenção e sujeição.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Literatura afro-brasileira; Pós-abolição; Infância; Memória.

ABSTRACT

The paper aims to analyze in *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico* (2015), by Oswaldo de Camargo, which connects childhood and old age through a narrator characterized by the awareness of the consequences of being black. This procedure ascribes complexity to the black experience by showing the differences that cross it and allows a new look at the post-abolition, discovering a possible, but ambivalent childhood, which difficulties the distinction between reinvention and subjection.

KEYWORDS: Autobiography; Afro-Brazilian literature; Post-abolition; Childhood; Memory.

¹Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada, com a pesquisa *Por dentro e além do negro drama: os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*.

Introdução

Em um estudo sobre a literatura brasileira contemporânea que mapeou as características dos escritores e das personagens retratadas em 258 livros publicados por três grandes editoras brasileiras entre 1990 e 2004, foi obtido o resultado de que 93,9% dos autores das três editoras são brancos (DALCASTAGNÈ, 2012). O que chama ainda mais atenção é que 84,5% dos protagonistas e 86,9% dos narradores são brancos. Sintomaticamente, há um protagonismo negro apenas em 5,8% das obras e, como narrador, o negro aparece apenas em 2,7% das obras. Quanto à trama, 61,1% das personagens negras são assassinadas ao longo das narrativas e 20,4% ocupam a posição de bandido/contraventor.

Mais do que atestar o estado de um campo, os resultados ajudam a pensar em como escritores negros podem desafiar profundamente essa configuração em que “o que está representado ali não é o outro, mas o modo como nós queremos vê-lo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 28). É o caso do livro *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico*, de Oswaldo de Camargo, publicado em 2015, quando o escritor já tinha 79 anos. Com um gênero – a autobiografia – que envolve a reconstituição de um percurso biográfico no tempo, situado na fronteira entre literatura e história, Camargo reconstitui, através de um narrador em primeira pessoa, uma infância ainda marginalizada: a infância de uma criança negra no Brasil, especificamente a de um menino negro em Bragança Paulista, interior de São Paulo, nas décadas de 1930 e 1940, figura que ainda tem sido confinada a uma série de estereótipos que o aproximam do marginal ou o concebem como uma criança abandonada, sem laços familiares (JOVINO, 2015). Na obra, entretanto, a partir da dicção do *velho* Oswaldo, o *menino* Oswaldo irrompe como alguém marcado por múltiplos afetos, sentimentos e práticas que parecem preencher o vazio pelo qual por muito tempo se viu a experiência negra no pós-abolição, reduzida à noção de marginalidade e anomia (WISSENBACH, 1998).

Reconstituir uma criança negra envolve recompor um sujeito que historicamente teve uma “infância encolhida”, pois essa etapa de vida era interrompida para entrar no mundo do trabalho durante a escravidão (MATTOSO, 1988, p. 55), assim como jogar luz nos espaços em que ela esteve presente e (re) existiu. Nesse sentido, Camargo faz de *Raiz* um livro que dimensiona a complexidade da experiência da população negra no Brasil ao explorar diferenças que são subsumidas à categoria “negro”, sociologicamente importante, mas que pode obliterar seu caráter multifacetado, uma vez que a categoria raça não é internamente homogênea. Seu livro possibilita olhar para o pós-abolição a partir de um foco outro: o da criança negra, entendendo que a infância também faz parte da experiência de ser negro.

Há, assim, uma articulação entre a reelaboração de suas impressões na infância e a perspectiva de um narrador idoso que apresenta “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989, p. 5), ou seja, que passaram ao largo do que se constituiu como memória oficial. Nesse contexto, a literatura assume um lugar privilegiado de memória, pois ela “pode penetrar nas falhas e desvios da história e da memória”, na “tentativa de colmatar os não-ditos da história” (BERND, 2013, p. 47). É construída, então, uma espécie de “memória habitada” (ASSMAN, 2011, p. 146), isto é, contingente e corporificada, que ganha força na narração da criança negra que fora, uma figura sem grande protagonismo e presença no cânone literário brasileiro, uma vez que esta é marcada pela ausência de representação da maternidade da mulher negra (EVARISTO, 2005).

Na busca pela raiz, uma infância ambivalente e possível

Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico é um título que anuncia explicitamente a identidade racial do escritor, uma vez que “um negro brasileiro não é igual a qualquer homem, cidadão do Brasil” (SILVA, 2015, p. 12), mas, ao longo do livro, essa identidade é tratada como um dado orgânico e não como um

referente que precisa ser constantemente reiterado, como se “negro” fosse seu segundo nome (MBEMBE, 2014). Em outras palavras, o tratamento literário da experiência de ser negro brasileiro em *Raiz* envolve um trabalho com uma amálgama de sentidos, questões, dilemas e práticas que prescinde de uma reiteração contínua da identidade, uma vez que se desvela, em cada capítulo, as especificidades dessa experiência sem um tom de denúncia, mas com lacunas, questionamentos, incertezas. Há, além disso, um sujeito que se ancora no universo simbólico e experiencial da população negra e pobre no pós-abolição, em que a cor negra das pessoas descritas está pressuposta.

Em resposta a sua própria constatação de que “Negros têm um péssimo hábito: morrem cedo e não deixam memórias” (CAMARGO apud SILVA, 2015, p. 11), Oswaldo de Camargo escreveu seu “esboço autobiográfico”, que se configura também como esboço de uma coletividade que inventava e improvisava formas de sobrevivência nas primeiras décadas do século XX no interior de São Paulo, formando “um mosaico não de identidades negras fixas feito essências, mas identificações em processo, com suas nuances e contradições” (DUARTE, 2018). Esse esboço está dividido em 32 capítulos curtos, todos intitulados de maneira um tanto lacunar, com apenas uma palavra ou uma expressão, que não possuem uma ligação explícita com o pertencimento racial do autor, como “Presença”, “Berço”, “Laços”, “Temores”, “Bexigas”, “Catolicismo”, “Transvios”, “Mangas”, “Sinhazinha Félix”, “Mãe-Pai”, “Aonde?”, para citar alguns.

Os capítulos formam assim uma estrutura caleidoscópica da obra, como pequenos fragmentos em torno de momentos de sua infância que podem ser justapostos e lidos de forma não linear, mas que espelham uma mesma perspectiva: a de um negro brasileiro. Além disso, os títulos escolhidos parecem promover um deslocamento semântico e simbólico quanto a termos historicamente utilizados para descrever a existência da população negra, como morte, violência, abandono, promiscuidade, criminalidade, alcoolismo,

encarceramento, tristeza, pobreza, desesperança, loucura, palavras que, a despeito de sua acuidade, podem soterrar, muitas vezes, outras dimensões da vida.

Quanto ao subtítulo – *esboço autobiográfico* –, é possível observar a incorporação da noção de “esboço” à própria forma do livro, com a fragmentação dos capítulos, opondo-se, assim, a discursos totalizantes ao conferir aos rastros de sua infância, de sua cidade e de seus familiares, um papel significativo na rememoração. Há também uma sutil contradição, haja visto que “raiz” remete a uma espécie de origem que pode ser recuperada, mas que, na obra, se expressa em um “esboço autobiográfico”, na medida em que a experiência da escravidão e suas consequências no pós-abolição tornam a reconstituição de uma genealogia familiar negra uma tarefa quase impossível, em razão dos silêncios, apagamentos e distorções do arquivo (WISSENBACH, 2002), além das próprias rupturas, mortes e afastamentos em um período em que a população negra estava mais vulnerável ao desemprego e à exploração. Por isso, seu livro de memórias não poderia ter outra forma que não a de um “esboço”, incorporando a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de contar de forma precisa uma história que não seria apenas dele, mas também uma história coletiva (SILVA, 2015).

Para fins de análise, serão escolhidos alguns capítulos de *Raiz*, entendendo-os como parte de uma experiência cuja representação é composta por rastros, fragmentos e lampejos de uma realidade que se afigura como um amontoado de escombros (GILROY, 2002). Por debaixo dos escombros, contudo, é possível imaginar uma criança negra e um idoso negro que se levantam e parecem dar as mãos no gesto de buscar a raiz de um negro brasileiro. É o que se pode encontrar na abertura do livro, com o capítulo “Presença”, reproduzido abaixo na íntegra:

Sou um negro brasileiro.

Quando nasci, era mais fácil para meu país prever a via pela qual transitariam corpo e sombra de um recém-nascido preto, e até pôr-se à espreita, observando o seu trajeto, quase sempre pouco interessante ou mesmo enfadonho, de tão repetitivo: “Será, entre os demais, um brasileiro comum, nada soerguido acima do chão que



recolheu suas primeiras pegadas; a pretidão que o realça – o seu mais notado emblema – não se enveredará por caminhos imprevisíveis.”

No geral, era assim no meu tempo de nascimento.

A Pátria sabia a segurança que era ter, no futuro, sobre seu solo, tal matiz de negro brasileiro, pois o inesperado é terrível, ameaça o construído, corrói obras a que se chegou com esforço até demasiado. Então, neste sentido, semelhante condição significava a garantia de antiga e apaziguante tranquilidade. Foi esta a minha situação e a da maioria dos meus companheiros.

Era como se existisse um corredor pelo qual, cinco decênios após a Abolição, transitássemos em silêncio. Uns tentavam, sem êxito, atravessá-lo; outros se acostumavam às lambidas das sombras que nele moravam desde séculos; havia os que findavam sem acrescentar um grito à sua fala urdida com humildade e desencanto; outros, uns poucos, ensaiavam a possibilidade de frestas pelas quais espiasse um fio de parca luz escorrendo para dentro daquela antiga escuridão. Era cômodo para meu país conter no seu solo tal presença de negro brasileiro.

Não falo não de todos os negros do meu tempo, falo de inúmeros; suponho a maioria.

Gostaria de conhecer a história dos que não percorreram esse corredor opaco e borrado de silêncios. Quem sabe eu seria obrigado a beijar a mão da Pátria e rogar perdão pelo engano ou quase estorvo que lhe trouxe ante a face, impelido por pensamentos e conclusão equivocados.

Fato é que sou um negro brasileiro, e nada vejo que me detenha diante das consequências imprevistas dessa simples constatação, pois nódoas e algum brilho meu se encontram em todo o canto; meu odor ou fedor ainda são sentidos em muitas estradas por onde passou e passa até hoje muita gente como eu. (CAMARGO, 2015, p. 20)

Destaca-se, primeiramente, a disposição do texto, em que a afirmação “Sou um negro brasileiro” aparece na forma de um período único, como se essa declaração falasse por si e tivesse uma ressonância superior a qualquer grande explicação, surgindo como anúncio e reafirmação da própria existência. Em seguida, o narrador passa do presente (“Sou”) para o passado, fazendo referência a quando nasceu e era um “recém-nascido preto”, “corpo e sombra”, e descrevendo aquilo que seria seu andar, como se o andar cambaleante da criança que está aprendendo a caminhar seria o mesmo que o acompanharia durante toda a sua

vida. A inocente imagem de um recém-nascido preto é, além disso, revestida por um discurso eloquente e profético que parece ser de uma “Pátria” que se sentia segura ao não ver futuro naquela criança, pois ela não fazia parte do futuro do país que idealizava o branqueamento da população (SKIDMORE, 1976).

Ser um negro brasileiro é, por isso, enfrentar a “pretidão” que se transforma em um emblema da existência, uma sentença de que por “caminhos imprevisíveis” esse sujeito não passaria, uma vez que caberia a ele percorrer um corredor escuro de silêncios, onde não há luz que o faça escapar da própria escuridão. Não se trata, porém, de um corredor feito apenas para esse negro brasileiro, mas também para muitos como ele, “a maioria”, ele supõe, em que a Pátria é uma adversária e, ao mesmo tempo, uma mãe de quem se esperava o mínimo de reconhecimento.

A nação personificada, a qual profetiza o futuro daquele recém-nascido negro e parece ter mais força e concretude que o próprio narrador, “corpo e sombra”, contrapõe-se a uma espécie de apequenamento do sujeito, que se vale de uma linguagem metafórica. Esta enunciação busca conferir alguma dignidade e beleza às tentativas de muitos negros brasileiros de transitar por caminhos imprevisíveis, acompanhada por uma contundência e precisão na frase que não deixa de expressar a crueldade, apesar de não dizê-la diretamente (DUARTE, 2018). A violência e a marginalização que marcam o pós-abolição aparecem de forma cifrada, como algo indizível, de modo que são as escolhas lexicais e metafóricas que conseguem projetar uma sensação de emparedamento que não se desvincula de um corpo negro que é visto como uma “figura em excesso”, sendo o “exemplo total deste ser-outro, fortemente trabalhado pelo vazio, e cujo negativo acabava por penetrar todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo” (MBEMBE, 2014, p. 28).

Nota-se, assim, uma relação entre negro e escuridão, negro e invisibilidade, negro e sombra, elementos que parecem se contaminar mutuamente e dificultar uma visão sobre si próprio para além da cor em um mundo em que o branco figura

como belo, íntegro, puro e se assume como condição de ser humano (FANON, 2008). Porém, no último parágrafo, ao afirmar a sua consciência sobre ser negro, o narrador irrompe, como a raiz de uma árvore em um solo aparentemente infértil para seu tipo, um sujeito que reitera o fato de ser um negro brasileiro e assume a necessidade do embate com “as consequências imprevistas dessa simples constatação”, em que o esboço autobiográfico se estabelece como uma tentativa de enfrentar esses efeitos, que exige um resgate da infância.

O *menino* Oswaldo, aliás, emerge de forma significativa nos capítulos “Sentinelas”, “Bexigas” e “Temores”, que oferecem um quadro ambivalente de uma infância possível para uma criança negra no interior de São Paulo. Em “Sentinelas”, o narrador rememora:

Fui, quando criança na fazenda da Sinhazinha, apenas um quase bichinho, solto junto aos brejos e à barroca onde as crianças se divertiam, amassando barro, arranhando o ar com a sua aguda gritaria, saindo à pega de rãs, preás e outros bichos que frequentam terra úmida, assistindo ao coito de porcos e cavalos e, aos cinco anos, brincando sem decência com menininha no paiol que ficava não longe do antigo casarão.
Cafezais, mangueiral e mata cerrada amedrontadoramente escura na entrada da fazenda são sentinelas postadas na minha memória, com presença – estou certo – até o meu último dia. (CAMARGO, 2015, p. 30)

Em “Temores”, ele se lembra do seu espírito desbravador na época da Segunda Guerra Mundial, em que passeava livremente nos limites entre uma estação de trem e outra da cidade de Bragança:

No dentro de mim, nostalgia sempre, até hoje, por jamais ter visto o que existia após essa estação [Estrada de Ferro Bragantina]. Três paradas ferroviárias, descobri mais tarde: Guapripocaba, Curitiba, Bandeirantes. Pai e mãe nunca me levaram.
Desbravava, sim, a cidade, ninguém me detinha porque, afinal, eu não existia e, consequência, ninguém me notava. Mas já conhecia o medo, mesmo o terror. (CAMARGO, 2015, p. 50)

Em “Bexigas”, o narrador relata o período da vida em que sua família quase se tornou indigente, passando, em função disso, a fazer chouriço para vender. Para isso, o *menino* Oswaldo ia ao matadouro junto com o seu pai para pegar os restos dos animais. Perto do abatedouro, havia uma extensão de terra, onde

após a lavagem dos buchos dos bois, deitavam todo estrume, que continuava morno durante um bom tempo. Ali podiam também ser encontradas bexigas daqueles animais, ótimas para encher, virando um bom divertimento. Infladas, cabia bastante ar dentro delas, e, estourando, eram um festival de barulho.

Para pegar bexigas, entrava no cimentado e seguia, atolando os pés até a canela no estrume ainda morno, o que achava bem aprazível, pois oferecia uma quentura muito gostosa.

Bragança era uma cidade fria demais, famosa de fria.

Sou hoje grato aos bois e às vacas que, antes de serem abatidos, iam mugir no matadouro de Bragança. Graças a eles, fruí muitas vezes aquele mimo de quentura que rebatia, pelo menos nos pés, a frialdade brava de minha cidade. (CAMARGO, 2015, p. 53)

A natureza que possibilita momentos de diversão e de escape à condição de pobreza e de invisibilidade também apresenta elementos repressivos, como os cafezais, o mangueiral e a mata cerrada, soldados de uma fazenda que figurava como um “branco soberbo e indiferente” (CAMARGO, 2015, p. 24) para uma criança negra que não existia e que se perde e se confunde em meio a uma “mata cerrada amedrontadoramente escura”, como parece ser sua própria existência. Assim, sua aproximação com a natureza e com os animais, embrenhando-se em meio ao estrume para brincar com as bexigas dos bichos mortos, onde sentia uma “quentura” que aliviava o frio da cidade, é reveladora de que “a vida sob o signo da raça sempre se faz equivaler à vida num jardim zoológico” (MBEMBE, 2017, p. 220), Ser negro implica, então, a experimentação de condições de vida que se assemelham a dos animais, uma vez que o negro seria um protótipo de homem, carne, bicho, fóssil, monstro, apartado de uma humanidade em comum (MBEMBE, 2014) e que ocupa uma zona de não-ser (FANON, 2008).

Não é, portanto, por acaso o sentimento de acolhimento em meios aos bichos por parte de alguém que, além de invisível, é animalizado. Diante disso, o narrador agradece aos animais por rebaterem pelo menos nos pés a “frialdade brava” de Bragança e despertarem uma sensação de conforto quando criança, mas que, no presente, sabe ser ilusória, pois reconhece que o estrume era incapaz de aquecer o resto do seu corpo negro, refém de sua própria aparição (FANON, 2008), que continua a passar frio e a viver com o medo e o terror que menciona em “Temores”. Se a população negra se encontra na lata de lixo da sociedade brasileira (GONZALEZ, 2018), atenuar a frieza da indiferença social com o estrume dos animais, que oferece o “mimo de quentura”, explicita o rebaixamento humano que o racismo produz na experiência de ser negro, configurando-se como uma forma extrema de improvisar um momento de conforto em meio à marginalização.

Considerações finais

Raiz de um negro brasileiro narra, dessa maneira, um tempo “em que boa porção do povo preto apenas se disfarçava de gente” (CAMARGO, 2015, p. 63). Há figurações de momentos que são vividos pelo *menino* Oswaldo como algo da ordem da liberdade e que traduzem uma infância possível em meio às adversidades no pós-abolição, mas ambivalente, pois se confunde com o próprio abandono social, a invisibilidade e o rebaixamento de sua condição humana. Diante disso, uma das consequências da experiência de ser negro brasileiro que emerge da obra é a necessidade de improvisar e reinventar formas de vida, de escape, de sobrevivência que não estão desarticuladas da própria opressão, uma vez que são gestadas a partir e em meio à precariedade.

Nesse caso, observa-se que o trajeto da criança negra “quase sempre enfadonho ou pouco interessante” (CAMARGO, 2015, p. 21) é transformado ao ser narrado em primeira pessoa, em um processo em que a subjetividade ocupa um papel de protagonista na recuperação da infância a partir da velhice e desmente a

profecia da nação quanto ao seu nascimento quando vidas negras ainda são tão precocemente interrompidas tanto na literatura quanto na vida real. Revela-se, então, uma infância ambivalentemente possível, pois “as crianças negras estão presentes não apenas pelo que lhes faltam (ou dizem-lhes faltar) e sofrem, mas também por aquilo que são” (NUNES, 2016, p. 383).

Referências bibliográficas

ASSMAN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

CAMARGO, Oswaldo. *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

DUARTE, Eduardo Assis. Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção. *Literafro*, Belo Horizonte, fev. 2018. Seção Críticas de Atores. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/356-oswaldo-de-camargo-poesia-ficcao-autoficcao-critica>>. Acesso em 13 abr. 2019.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no Mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

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



GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In:_. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...* São Paulo: União dos Coletivos Pan-Africanistas, 2018, p. 190-214.

JOVINO, Ione da Silva. Crianças negras na história: Fontes e discursos sobre a breve infância permitida pelo escravismo oitocentista brasileiro. *Revista Eletrônica de Educação*, São Carlos, 9 (2), p. 189-225, 2015. Disponível em: <<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/1167>>. Acesso em 14 abr. 2019.

MATTOSO, Katia. O filho da escrava (Em torno da lei do Ventre Livre). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 8 (16), p. 37-55, mar.-ago., 1988.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

NUNES, Míghian Danae Ferreira. Cadê as crianças negras que estão aqui? O racismo (não) comeu. *Latitude*, Maceió, 10 (2), p. 383-423, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/2616>>. Acesso em 14 abr. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2 (1), p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em 14 abr. 2019.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

_____. Por que fui a Oswaldo de Camargo. In: CAMARGO, Oswaldo. *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

WISSENBACH, Cristina Cortez. Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira. *Revista Brasileira de História da Educação*, 4, p. 103-122, jul./dez., 2002. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38724/0>>. Acesso em 14 abr. 2019.

_____. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 52-130.

Recebido em 15/04/2019

Aceito em 25/07/2019

Gritos insurgentes em carne viva e hashtag: *#Parem de nos matar!* e o escrever contra o genocídio do negro brasileiro

Shouting out loud on deep flesh wounds and hashtag: *#Parem de nos matar!* and the writing against the genocide of Afro-Brazilian population

Jânderson Albino Coswosk¹

RESUMO

O ensaio percebe algumas crônicas do livro *#Parem de nos matar!*, de Cidinha da Silva, como textos-denúncia do genocídio do negro no Brasil contemporâneo. Evidencia-se de que maneira as crônicas encenam o estabelecimento de uma necropolítica em torno do corpo negro e de que modo ocorre o seu aniquilamento físico e simbólico. O ensaio também exhibe a construção de uma “poética de vida” nas crônicas, capaz de criar espaços ficcionais de resistência da população afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Genocídio do negro brasileiro; Necropolítica; Corpo negro e racismo.

ABSTRACT

Cidinha da Silva's *#Parem de nos matar!* translates, in its chronicles, the genocide of Afro-Brazilian population in contemporary times. Thus, we call the reader's attention to the way her chronicles establish a necropolitics on the black body and how its physical and symbolic annihilation occurs. In addition, we also present the construction of a “poetics of life” within *#Parem de nos matar!*, by creating fictional spaces of resistance concerning Afro-Brazilian population.

KEYWORDS: Genocide of the Afro-Brazilian population; Necropolitics; Black body and racism.

¹ Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa, com pesquisa voltada para a obra do escritor e ativista afro-americano James Baldwin e suas interlocuções contemporâneas.

“Pai, afasta de mim este cálice de vinho tinto de sangue!”

Cálice, Gilberto Gil e Chico Buarque

Iniciar o ensaio em tela com essa imagem da canção *Cálice*, tão presente em nossa memória coletiva, tal como fez Cidinha da Silva em seu livro de crônicas *#Parem de nos matar!*, requer muito mais do que a evocação de uma canção de resistência – o valor anacrônico da imagem que o trecho revela aos nossos dias exhibe o tom urgente com que a escritora traz à tona em sua literatura as mais diversas formas de extermínio da população negra no Brasil contemporâneo. Lançado em 2016 pela editora Ijumaá, *#Parem de nos matar!* é um grito que produz ecos ensurdecadores (FERREIRA, 2017), à medida que a estética literária de Cidinha da Silva toma como ponto de partida a campanha *Reaja ou será morto! Reaja ou será morta!*,

que uma década antes de Beyoncé insurgir-se [com o lema *Stop shooting US!*], contra as mortes de negros estadunidenses pela polícia e [em apoio ao *#BlackLivesMatter*], [homens e mulheres] do *Reaja* colocaram a cara [...] na mira de escopetas, fuzis e viaturas da Rondesp e gritaram, cheios de coragem, desejo de viver e compromisso de não esquecer [seus] mortos (SILVA, 2016a, p. 5).

Ao longo de suas 72 crônicas, *#Parem de nos matar!* é testemunha de acusação do genocídio contemporâneo da população negra. É memória viva em transformação que se vale da crônica como suporte” (SILVA, 2016b, p. 1). Em forma de *hashtag*, o título do livro possui crônicas que se propagam como relatos quase que em tweets, de modo a apresentar ao leitor, em doses homeopáticas, a violência física e simbólica acometida à população negra em território brasileiro.

Cidinha da Silva é um dos grandes expoentes da literatura afro-brasileira contemporânea, bem como da crítica em torno desta produção literária e de textos

críticos relacionados à temática racial e de gênero. Através de suas “pílulas de letramento racial” (SILVA, 2014, p. 1), modo como ela mesma define sua escrita, Cidinha se percebe “como escritora negra que não pode se furtar de continuar escrevendo sobre racismo, branquitude e privilégios raciais, pelo menos até que esse estado de coisas mude de maneira substantiva” (SILVA, 2014, p. 1). Ao dissecar o racismo e expor as redes pelas quais ele se estrutura, *#Parem de nos matar!* exhibe crônicas que tangenciam temas ligados ao extermínio da população afro-brasileira, às conexões diaspóricas entre Brasil, Nigéria e Estados Unidos, à resistência das mulheres negras, à homofobia, ao racismo na mídia e no futebol, além da violência direcionada a pessoas e instituições ligadas a religiões de matrizes africanas (FERREIRA, 2017). Por trás das crônicas de Cidinha se escondem inúmeras camadas de histórias que tecem um panorama do racismo no Brasil, cujo cerne reside em seu tema maior: o estabelecimento do genocídio do negro brasileiro.

Na sua dimensão física, o vocábulo “genocídio” foi apropriado e reelaborado por Abdias do Nascimento (2016) para pensar os modos em que este se tornou prática e sinônimo de carnificina no Brasil-colônia até o final do século XX. O genocídio, enquanto conceito e prática, é terrível demais, conforme nos esclarecem Florestan Fernandes (2016, p. 19) e Wole Soyinka (2016, p. 24) – a palavra “genocídio” choca demais a hipocrisia conservadora. “Da escravidão”, conclui Fernandes (2016, p. 19), “no início do período colonial, até os dias que correm, as populações negras e mulatas têm sofrido um genocídio institucionalizado, sistemático, embora silencioso”.

De mãos dadas às reflexões de Florestan Fernandes, Abdias do Nascimento (2016) destaca que a institucionalização do genocídio do negro brasileiro foi instaurada desde o pós-abolição, com os então denominados “africanos livres”, utilizados como soldados tanto na guerra de expulsão dos holandeses em Pernambuco, no século XVII, como na Guerra do Paraguai, entre 1865 a 1870 (NASCIMENTO, 2016, p. 80). Tal fato ainda teve sua narrativa atrelada a uma justificativa colonial de integração compulsória entre africanos, europeus e

indígenas em solo brasileiro, o que contribuiu, também, para a difusão posterior da falaciosa “democracia racial” no Brasil. Conforme Abdias (2016, p. 83), o desdobramento desse genocídio se daria a partir da política de branqueamento, onde a miscigenação se tornaria um álibi, até que essa máquina de morte atingisse suas formas contemporâneas através das imposições de controle sobre o corpo colocadas pelo Estado.

Isto nos transporta diretamente para o diálogo estabelecido entre as crônicas nas quais nomes e locais contemporâneos de nosso país ecoam pelas letras de Cidinha da Silva e são apontados como uma fabricação de necroespaços. Como que em lápides, os nomes daqueles que compõem o quadro estatístico de morte do negro brasileiro rasgam as linhas das crônicas e demarcam território.

Quando a palavra seca traz em poucas linhas o nome de Cláudia da Silva Ferreira e a viatura policial que a arrastou pelas ruas da Zona Norte do Rio de Janeiro. O que para muitos poderia ser “apenas mais um corpo negro, [...] arrastado sob o olhar desracializado das pessoas comuns que pagam impostos, gozam da segurança particular e passaporte constitucional para transitar pelas ruas de favelas e bairros ricos com liberdade” (SILVA, 2016a, p. 159), para a escritora, que se coloca como porta-voz de toda uma população à deriva da morte, “tudo perde o sentido. A vida perde a poesia” (SILVA, 2016a, p. 159).

Em uma tríade de textos, a escritora rememora os sons das balas cravadas nos corpos dos 12 do Cabula, em Salvador (SILVA, 2016a, p. 31-33), que se multiplicaram em 111 tiros nos meninos do Morro do Lagartixa, em Costa Barros, Zona Norte do Rio de Janeiro (SILVA, 2016a, p. 34-36). *Desde dentro* é a crônica que recorta espaços baianos e cariocas e os cola, em proximidade que assusta, por revelar que ambos os números das vítimas e das balas que ceifaram esses corpos são números cabalísticos na “roleta da morte”, quando comparados aos 111 homens mortos pela polícia dentro do presídio do Carandiru (SILVA, 2016a, p. 38).

Aproximações físicas e virtuais parecem emergir do solo paulista, quando Cidinha da Silva traz à tona os gritos provocados pela execução de Kaíke Augusto,

jovem negro e gay torturado e morto nas ruas da grande São Paulo. *Me deixa em paz! Eu não aguento mais!*, grito-título da crônica que passeia pelo desespero vivido pelo rapaz antes de falecer, retira das tintas dos jornais as evidências, os nomes daqueles que compõem o quadro estatístico de morte de homossexuais negros no Brasil contemporâneo. Na tentativa de evidenciar nomes e locais onde vivem e morrem essas pessoas, a autora advoga que,

[...] com o advento das redes sociais, vemos os rostos dos mortos, presenciamos sua agonia, e mais e mais compreendemos a estratégia dos que tentam omitir essas mortes, como fazem com os corpos negros recolhidos pelos camburões e depositados nas gavetas do IML, à espera de reconhecimento (SILVA, 2016a, p. 149).

Ao tomarmos como ponto de partida a crônica *Quando a palavra seca*, por exemplo, percebemos que Cidinha da Silva confere ao “genocídio negro” uma dimensão literária a partir de necrometáforas ou metáforas de morte:

A morte de Cláudia da Silva Ferreira, baleada e arrastada por um carro de polícia, movimentou as águas primevas da lagoa de Nanã que habita todas as mulheres negras. Águas que irrigam a terra e formarão o barro que iniciará a vida dos seres. Águas paradas, aparentemente, mas plenas de mistérios e convulsões (SILVA, 2016a, p. 158).

Essas imagens são geradas na tessitura da crônica de maneira muito discreta, pois a constituição desse texto se dá em parágrafos e períodos bastante curtos, mas que deslocam o leitor do lugar comum em direção a uma leitura mais aprofundada da realidade da população afro-brasileira. O nome próprio da mulher “baleada e arrastada por um carro de polícia” torna-se metonímia de homens e mulheres que tiveram seus corpos acometidos por esses atos de violência brutal, engendrados pela mão do Estado. Ao evidenciar o nome de Cláudia, como o fez também com Kaíke Augusto, a autora rema em sentido contrário ao que usualmente se percebe no arcabouço canônico da literatura brasileira, sempre que



personagens negros estão em evidência. Tais personagens, quando não reduzidos ao peso da escravidão ou, quando não destituídos de nome, não têm sua vida interior explorada.

Na aproximação do nome próprio ao elemento “água”, enquanto pilar gerador da vida, e de Nanã, orixá das chuvas e senhora da morte, Cidinha da Silva abre um espaço para a discussão sobre as necrometáforas que povoam suas crônicas, mas em um sentido mais aberto: ao mesmo tempo que exibem a morte nua e crua em prosa poética, suas crônicas abrem a possibilidade de pensarmos, a partir da própria morte, a sua contraparte, “o barro que iniciará a vida dos seres”: uma “poética de vida”. Paralelas à “gente [que] míngua e [a]o texto que seca” (SILVA, 2016a, p. 159), “as águas pretas, na forma de pequenos igarapés” (SILVA, 2016a, p. 158) tomam as ruas em sua própria dualidade, desigualdade e diferença: de um lado, uma massa insurgente de mulheres portando “canetas, teclados, microfones, pincéis, panfletos, câmeras, tambores”; de outro, “as que estão na retaguarda, a lavar, passar, cozinhar, coser, cuidar e cuidar” (SILVA, 2016a, p. 158). A reação aqui expressa pela escritora em *Quando a palavra seca* é a base dessa “poética de vida”, imagem potente das vidas negras que, através do fazer literário de Cidinha da Silva, escapam ao aprisionamento de seus corpos na frieza das notícias dos jornais, na sua total negação e destruição.

Distante de uma leitura pactuada apenas nos signos que já reconhecemos previamente a partir do bombardeio midiático diário (a imposição da força policial aos corpos negros, a violência nos espaços periféricos e o confronto entre tais forças), o leitor se coloca diante dessas mesmas imagens na crônica em evidência, mas na condição de alguém que é levado à reflexão sobre a resistência às práticas de extermínio da mulher negra, pois tais necrometáforas desestabilizam o imaginário anteriormente moldado pelos meios de comunicação hegemônicos, alimentados “[...] de grandes quantitativos de corpos desvalidos a noticiar” (SILVA, 2016a, p. 20). Essas metáforas deixam claro que

o objetivo final era intimidar os negros insurgentes que tinham pelo menos uma noção vaga de direitos, os cotistas das universidades públicas, artistas, estudantes matriculados e uniformizados, aspirantes a profissionais vitoriosos, todas as pessoas portadoras de identidade negra em expansão (SILVA, 2016a, p. 22).

A desestabilização do cotidiano através da linguagem em *Quando a palavra seca* não só se caracteriza pela carga imagética de seus parágrafos, estruturados em um tom poético, mas pelo fato desse texto transitar, sem hierarquizações, pela objetividade do texto jornalístico (que precisa informar uma notícia) e pela subjetividade da escritora, aliada ao traço da ficção. Na hibridez entre a transmissão da notícia a partir de uma escrita ficcional, própria da crônica, a escritora conduz o leitor comum a uma leitura mais estetizante da realidade que o cerca, que ultrapassa o olhar etnográfico dos dados colhidos em pesquisas censitárias. O leitor é convidado, junto à escritora, a “exuzilhar”², a buscar nos saberes ancestrais formas alternativas de ler as crônicas de *#Parem de nos matar!* que ultrapassem as metáforas da morte.

Ao assumir uma forma literária “impura”, *Quando a palavra seca* permite o estabelecimento de um pacto entre escritor e leitor, que o coloca para além de uma mera testemunha. A fim de distanciar o leitor das necrometáforas e seus subtextos (a metáfora do “linchamento” (SILVA, 2016a, p. 21), da “tortura” (SILVA, 2016a, p. 23) e da “execução sumária” (SILVA, 2016a, p. 30)) e de levá-lo a ler as crônicas com maior profundidade, o tom poético de Cidinha da Silva enlaça o leitor de modo que ele não consegue escapar do texto e de desenvolver modos de combate às figuras que enclausuram suas leituras na vitimização, no estereótipo e no racismo.

² “Exuzilhar” é um neologismo também utilizado por Cidinha da Silva em seu primeiro livro de contos, *Um Exu em Nova York* (Pallas, 2018). A autora cria a palavra em 2010, mas decide dela se apropriar e conjugá-la em seus contos a fim de colocar em prática “Exu e seus saberes, seus modos de movimentar o mundo” (SILVA, 2019). Ver mais sobre em <https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/14-05-2019/cidinha-da-silva-sou-uma-escritora-que-tem-posicao-politica-sobre-as-coisas-e-sobre-o-mundo.html>. Acesso em 23/07/2019.



À medida que avançamos nossa discussão a partir das crônicas de *#Parem de nos matar!*, percebemos que, ao contrário do que pensavam Fernandes (2016) e Soyinka (2016) a respeito do choque causado pela palavra “genocídio”, as crônicas nos sugerem que, na contemporaneidade brasileira, a normalização da destruição do corpo negro através da ação policial ceifa muito mais do que as vidas negras apontadas pelas estatísticas: ela dissolve sua humanidade a tal ponto que naturaliza seu aniquilamento.

A regulação de quais corpos devem ser exterminados e quais podem gozar do privilégio da vida é designada por Achille Mbembe (2003) como *necropolítica*. O racismo, enquanto narrativa, expõe a relação entre a soberania do Estado-nação e o biopoder, o direito à posse sobre o corpo, sobre a vida e a morte, dividindo as pessoas em dois grupos: aquelas que devem viver e aquelas que devem morrer. Há a ideia de um poder supremo que legitima a violência. A soberania, nesse caso, é entendida como o direito de matar, tendo o estado de exceção e de sítio como bases normativas do necropoder.

Paralelo às políticas de regulação da vida (os cortes drásticos no orçamento da Educação, Ciência e Tecnologia, a redução orçamentária de programas sociais, tais como o Bolsa Família, Estratégia de Saúde da Família), o racismo é a legitimação de quem pode morrer, ou, nas palavras de Mbembe (2003), ele é a própria aceitabilidade de tirar a vida, assegurando no Estado moderno o poder de matar - expor à morte, deixar morrer, fazer morrer. É o racismo quem capacita o Estado-nação a tornar a desigualdade e a morte em cascata de homens, mulheres e crianças negras suportável. A gerência da vida é elaborada como uma necessidade da produção do capital e do Outro enquanto um inimigo a ser aniquilado. Tudo passa pela dimensão do corpo – ele é distintivo! A naturalização e aceitabilidade do extermínio sob o amparo da necropolítica pode ser vista sem “eufemismos raciais”, como diria Abdias, através do Atlas da Violência 2018:

A conclusão é que a desigualdade racial no Brasil se expressa de modo cristalino no que se refere à violência letal e às políticas de

segurança. Os negros, especialmente os homens jovens negros, são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil, sendo muito mais vulneráveis à violência do que os jovens não negros. Por sua vez, os negros são também as principais vítimas da ação letal das polícias e o perfil predominante da população prisional do Brasil” (ATLAS DA VIOLÊNCIA 2018, p. 41).

De modo análogo e com os olhos voltados às crônicas aqui expostas, Sueli Carneiro (2016, p. 15) esclarece que

[...] a polícia [...] é o braço armado do Estado, autorizado a matar, a exterminar jovens negros e pobres. Quilombolas e indígenas. Moradores de favelas, periferias, palafitas, alagados e todos os demais quartos de despejo do Brasil [...].

Aos negros, principalmente à juventude negra, os “quartos de despejo”, antes da morte, são, nas crônicas de Cidinha, o “microespaço do medo” (SILVA, 2016a, p. 21), do terror, pois “ela já conhecia as assimetrias brasileiras o suficiente para saber quem pode se sentir protegido e quem é o suspeito preferencial na escala cromática do [necropoder]” (SILVA, 2016a, p. 25).

A pergunta publicada, lida e ouvida tantas vezes por nós brasileiros, nos últimos 16 meses, insiste em ser refeita: “Quantos de nós ainda devem morrer até que essa guerra acabe?” (FRANCO, 2018). A circulação de jovens negros pelos shoppings e praias em rolezinhos, encenados na crônica *Política de confinamento versus direito à cidade* (SILVA, 2016a, p. 27-29), exhibe a demarcação de fronteiras e o espaço reservado ao corpo negro na sociedade brasileira – um espaço de amputação e também de morte simbólica do negro. *O recado dos linchamentos*, crônica-panfleto, não deixa dúvidas: “qualquer motivo, qualquer suspeita, qualquer vacilo diante das regras do *establishment* justificava a eliminação física do [corpo negro, sempre alvo e suspeito]” (SILVA, 2016a, p. 22).

O choque desses encontros em massa de jovens negros – os rolezinhos, com a segurança dos shoppings e com a presença da polícia nas praias e nas ruas, implica em destacar a limitação da circularidade de determinados corpos pelos



espaços públicos e privados por fugirem à norma social imposta. Seja por fatores de classe, raça e gênero, esses corpos são invisibilizados através de uma política corpórea elaborada pelo que Abdias do Nascimento (2016, p. 94) chama de “embranquecimento cultural como forma de genocídio”, isto é, o controle do trânsito dessas pessoas, dos meios de comunicação de massa e dos aparatos literários se dá pelas classes dominantes. Daí deriva a morte simbólica do negro.

Sem se prender às amarras do “genocídio negro” e nas suas necrometáforas, Cidinha da Silva também exhibe o protagonismo afro-brasileiro no carnaval e em imagens televisivas nas crônicas *Mr. Brau e Michelle, o casal odara* (SILVA, 2016, p. 67-71), no verbo “exuzilhar”, em *A menina dos olhos de Oyá exuzilhou o racismo religioso na avenida* (SILVA, 2016a, p. 224-227), ou na crônica-poema *A capa do mundo é nossa*, ao retratar a beleza da mulher negra “esculpida em ouro por Oxum” (SILVA, 2016a, p. 221); *Luiza Bairros e o vendilhão do tempo* (SILVA, 2016a, p. 44-52), *Marcha das Mulheres Negras 2015* (SILVA, 2016a, p. 56-59) e *A vitória dos garis no Rio de Janeiro* (SILVA, 2016a, p. 214) evidenciam a força e vitalidade de homens e mulheres afro-brasileiros na luta diária contra as mais variadas formas de violência, além de sua emancipação na vida profissional; em *Quem tem medo da universidade negra?* (SILVA, 2016a, p. 175-178), a escritora põe em questão o valor e o papel das cotas nas universidades para a diminuição da desigualdade; em *Liniker, uma artista em trânsito* (SILVA, 2016a, p. 235-238), imagens de protagonismo gay e negro extrapolam as palavras. A tentativa de silenciar e deixar às margens do imaginário cultural o legado afro-brasileiro na constituição da História deste país, bem como o apagamento da presença de homens e mulheres negros na mídia, a hiperssexualização do corpo negro e os estereótipos vinculados a ele através do racismo e do machismo, via televisão e redes sociais, são aspectos considerados e combatidos nas crônicas *Naquele dia a tela do Jornal Nacional ficou negra* (SILVA, 2016a, p. 84-87) e *A Globo e o Racismo* (SILVA, 2016a, p. 88-90).

Ecos de *#Parem de nos matar!* encontram suas ressonâncias na recusa diária ao racismo, no reconhecimento de homens e mulheres afrodescendentes,

como Maria Firmina dos Reis, Lima Barreto, Cuti, Abdias do Nascimento, Carolina de Jesus, Conceição Evaristo, Cidinha da Silva, entre tantos outros, como representantes das vivas e ricas letras afro-constituintes da nossa História social e literária, durante muito tempo negada; a pujante efervescência literária negra Brasil afora, incluindo, aí, o lançamento na Flip 2018 da coletânea *Um girassol nos seus cabelos – poemas para Marielle Franco*, entre tantos outros ruídos e rasuras que este grito consegue provocar.

É em uma “poética de vida” que a cronista encontra refúgio e a possibilidade de nos instigar a conceder

menos ênfase à desmistificação da democracia racial, para [começarmos] a cuidar do problema real, que vem a ser um genocídio insidioso, que se processa [...] sob a completa insensibilidade das forças políticas (FERNANDES, 2016, p. 20).

Ao afirmar essa “poética de vida”, Cidinha da Silva constrói geografias afetivas onde o corpo negro se liberta dos mapas e atlas de violência e dos espaços de produção da morte.

Que todas as Marielles, Terezas de Benguela, Cláudias, Rafaéis, Marcus Vinicius e tantos outros adolescentes negros mortos, trajando uniformes escolares, sejam lembrados, mas que sejam sinônimos de resistência, de quilombo, de vida para as nossas vozes, que não se calarão mais, não mesmo!

Referências bibliográficas

FERNANDES, Florestan. Prefácio. In: NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, [1978] 2016, p. 19-22.



FERREIRA, Luís Carlos. Livro *#Parem de nos matar!* evidencia genocídio da população negra. *Revista Fórum*. Porto Alegre, 6 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/livro-parem-de-nos-matar-evidencia-genocidio-da-populacao-negra/>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

FRANCO, Marielle . “Mais um homicídio de um jovem que pode estar entrando para a conta da PM. Matheus Melo estava saindo da igreja. Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?”. 13 de março de 2018, 11h38min. *Tweet de @mariellefranco*. Disponível em: <<https://twitter.com/mariellefranco/status/973568966-40373145-6>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

LOURES, Marisa. Cidinha da Silva: “Sou uma escritora que tem posição política sobre as coisas e sobre o mundo”. *Tribuna de Minas*. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/14-05-2019/cidinha-da-silva-sou-uma-escritora-que-tem-posicao-politica-sobre-as-coisas-e-sobre-o-mundo.html>>. Acesso em: 23/07/2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, [1978] 2016.

SILVA, Cidinha da. *Letramento racial – Pílula 1*. Geledés, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/letramento-racial-pilula-1/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

_____. *#Parem de nos matar!*. São Paulo: Ijumaa, 2016a.

_____. “#Parem de nos matar” tem lançamento em Salvador na terça-feira (06). *Correio Nagô*, Salvador-BA, 2016b. Entrevista concedida ao Correio Nagô. Disponível em: <<https://correionago.com.br/portal/livro-parem-de-nos-matar-tem-lancamento-em-salvador-na-terca-feira-06/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

SOYINKA, Wole. Prefácio à edição nigeriana. In: NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, [1978] 2016, p. 23-24.

Recebido em 31/03/2019

Aceito em 25/07/2019

Identidade e feminismo negro em poemas afro-brasileiros

Identity and Black feminism in Afro-Brazilian poems

Camila Bastos Lopes da Silva¹

José Guilherme de Oliveira Castro²

Lucilinda Ribeiro Teixeira³

Paulo Jorge Martins Nunes⁴

RESUMO

Investigação de dois poemas afro-brasileiros, utilizando como base teórica o conceito de identidade e de feminismo negro. A pesquisa discorre sobre o uso da linguagem como recurso que confronta o patriarcalismo, o sexismo e a colonização do poder e do saber.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo negro; Identidade; Poemas.

ABSTRACT

Investigation of two Afro-brazilian poems using as theoretical basis the concept of identity and Black feminism. The research discusses the use of language as a resource that confronts the patriarchalism, sexism and the colonization of power and the knowledge.

KEYWORDS: Black feminism; Identity; Poems.

¹ Doutoranda em Comunicação, Linguagem e Cultura. Realiza pesquisa sobre Narrativas africanas e afro-brasileiras.

² Doutor em Letras e professor da área de Comunicação, Linguagem e Cultura.

³ Doutora em Comunicação e Semântica e professora da área de Comunicação, Linguagem e Cultura.

⁴ Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa e professor da área de Comunicação, Linguagem e Cultura.



Introdução

A *colonialidade do poder* é um importante conceito criado pelo peruano Aníbal Quijano e se refere a um padrão global de poder que articula as “assimetrias de raça, gênero e trabalho que visam o domínio de uns povos sobre outros” (NETO, 2016, p.74).

Assim, Quijano diferencia os conceitos de *colonialismo* e *colonialidade*. Para ele, a *colonialidade* é constitutiva e não derivativa da modernidade, enquanto o *colonialismo* refere-se estritamente a uma estrutura de dominação e de exploração no qual há um controle de uma nação sobre outra, pois consiste em “uma relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes” (NETO, 2016, p.74).

A colonialidade consiste em um padrão mundial de poder que persiste e estrutura as relações desiguais entre pessoas, culturas e nações e classifica de forma racial/étnica os povos, operando em diferentes âmbitos e dimensões do meio social. A *colonialidade do poder* classifica a população de acordo com o conceito de raça, articulada por meio da constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado; desse modo, para o autor, modernidade e colonialidade são duas caras de uma mesma moeda. Ele afirma que

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus” (QUIJANO, 2005, p.229 *apud* NETO, 2016, p.78).

Quijano reitera que a nível de enunciado, a matriz colonial atua em quatro âmbitos inter-relacionados: 1) gestão e controle de subjetividades, 2) gestão e controle da autoridade 3) gestão e controle da economia e 4) gestão e controle do conhecimento e foi criada e controlada predominantemente por europeus ocidentais de sexo masculino, sendo a maioria composta por brancos e cristãos que consideram a heterossexualidade como norma de conduta sexual a ser seguida.

Junto à colonialidade do poder estabelece-se a colonialidade do ser que caminha de mãos dadas com a colonialidade do conhecimento. A decolonialidade, para o autor, exige a “liberação da economia dominada pelo capitalismo, da espiritualidade da religião, do saber concentrado no conhecimento científico, a liberação da sexualidade da tirania do gênero, entre outras práticas” (QUIJANO, 2005, p.229 *apud* NETO, 2016, p. 81).

Desse modo, a pesquisa investigará o feminismo negro como forma de subversão do patriarcado e das colonialidades do poder, do saber e do ser, por meio da investigação da escrita feminina e de suas técnicas, assim como a assunção da identidade negra feminina como prática decolonial, haja vista que a mulher, ao assumir a identidade feminina negra, subverte o cânone centralizado na figura masculina, branca e cristã, pois por meio do feminismo negro se resgata a matriarcalidade como forma de poder que desconstrói o poder patriarcal ainda tão presente nas sociedades atuais.

O Feminismo negro

Conforme afirma Velasco (2012), o movimento feminista negro surgiu na confluência entre dois movimentos, o abolicionismo e o sufragismo em uma difícil interseção. Fatores como sexismo e racismo são os principais motivos pelos quais as feministas negras lutam.



Velasco reitera que o feminismo branco foi fundado durante a Ilustração (Iluminismo) e reproduziu a racionalidade do pensamento ilustrado. Já o feminismo negro surge em um contexto escravista e possui um caráter contra-hegemônico, pois evidencia os diferentes espaços de contestação da mulher, assim como dá preferência à oralidade do relato frente à racionalidade da escrita dos textos fundacionais do feminismo branco.

Esta oralidade do relato sofre influência da oralidade cultural africana e também da oratória aprendida e praticada nos púlpitos da igreja, pois os cultos cristãos representaram uma grande ferramenta de resistência dos grupos subalternos. A oralidade dos textos feministas negros procede também do fato de serem textos criados desde a colonialidade e que possuem uma linguagem própria. A interseção da raça com o gênero que constrói as mulheres negras como não-mulheres, reaparece no discurso de denúncia nos poemas a seguir. Estas mulheres buscam libertar-se não apenas da opressão racista, mas também do sexismo.

De acordo com Velasco (2012), os clubes de mulheres negras foram excluídos das grandes marchas para o sufrágio feminino e as líderes brancas do movimento assumiram a política segregacionista, obrigando as mulheres negras a caminharem separadas das líderes brancas. Desse modo, a vivência constante do racismo, inclusive entre as intelectuais negras serviu também como mola propulsora de união deste grupo com as mulheres de classe trabalhadora, criando um vínculo entre classes, fato que diferencia o feminismo negro do feminismo branco de origem burguesa.

Para as autoras feministas negras, o racismo é uma realidade a ser enfrentada que deve levar em conta “uma concepção mais ampla do contexto em que se insere, reconhecendo a forma pela qual, em sua estrutura discursiva, o racismo biológico e a discriminação cultural são articulados e combinados” (HALL, 2002, p.73)

No espaço entre a casa e a rua (público e privado) personagens negociam e conflitam sua identidade, uma vez que para Bhabha, a identidade é a recriação do eu no mundo da personagem, ela não é estática, pois “nos deslocamentos, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto norteadora” (BHABHA, 2002, p. 26). Para Spivak (2000, p.115), “o feminismo do século XXI tem como um dos seus maiores desafios estar atento não apenas às múltiplas experiências das mulheres, mas principalmente à diversidade de seus espaços de enunciação e pertença”.

O lar como espaço de enunciação da mulher, que se insere entre a casa e a rua, denota o espaço do “entre lugar como terreno de subjetivação singular ou coletiva, que dá início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação”. (BHABHA, 2002, p.16).

Segundo bell hooks (1989), no artigo intitulado *homeplace* (em tradução livre, *lar*), historicamente as afro-americanas creem que a construção de um lar possui uma grande dimensão política. Mulheres negras resistiram à escravidão, tornando seus lares espaço de afirmação do eu e de restauração da dignidade perdida na escravidão. Assim, o lar torna-se espaço de construção de um ambiente seguro, onde negras e negros podiam afirmar-se, protegendo-se contra o racismo, por intermédio do lar como espaço de resistência, pois, de acordo com a autora, as comunidades de resistência são espaços onde as pessoas podem encontrar-se mais facilmente e ajudar-se mutuamente. Dessa forma, historicamente, mulheres negras têm resistido à dominação da supremacia branca trabalhando para o estabelecimento do lar.

Hooks relembra sua mãe, Rosa Bell, que não concordava com a cultura de dominação da supremacia branca e por isso construiu um lar de paz e harmonia que desconstruía a realidade vivenciada nas ruas durante a escravidão. Ela não permitia que a dominação branca controlasse sua relação familiar, por isso



trabalhava para criar um lar que afirmasse sua negritude e o amor aos filhos como espaço de resistência.

O espaço doméstico tem sido um lugar crucial para a organização e fomento de políticas de solidariedade, pois na situação contemporânea, com os paradigmas da domesticidade na vida do negro, o povo negro começou a diminuir a importância do trabalho feminino na formação da conscientização no espaço doméstico. Nesse período, muitas mulheres negras, independentemente da classe social, responderam à crise imitando as noções sexistas dos papéis femininos, dando enfoque ao consumismo compulsivo.

Sánchez (*apud* COLLINS, 2000), em uma interessante revisão do feminismo em castelhano, o articula em torno de dois grandes temas: O primeiro representa o tema: “O pessoal é político” e o segundo tema analisa as causas da opressão da mulher. Patrícia Hill Collins (2000), estudiosa do feminismo negro, faz referência a uma epistemologia alternativa que se sustenta na conexão entre conhecimento, consciência e políticas de empoderamento. A autora afirma que na epistemologia feminista negra, a história é contada e preservada por meio de narrativas e não a partir de uma posição analítica. Ela mostra a articulação entre conhecimento e empoderamento a partir da criação de espaços sociais onde as mulheres se comunicam intensamente. Estes três espaços são: a) o das relações das mulheres negras entre si; b) a tradição das cantoras de blues e c) o das teóricas afro americanas.

Desse modo, nosso enfoque de pesquisa se detém no espaço das teóricas afro americanas que, por intermédio da escrita, reinserem a mulher negra em uma perspectiva decolonial, ultrapassando certos estereótipos mencionados por hooks (2014) e Angela Davis (2016), conforme veremos a seguir.

Estereótipos da mulher negra: abordagens de hooks e de Davis

Para bell hooks, a linguagem é também um lugar de combate. O combate dos oprimidos para recuperarem a si mesmos e para reescreverem, reconciliarem e renovarem suas histórias e a de muitas mulheres ao redor do mundo.

A linguagem é utilizada não apenas para exteriorizar o pensamento ou no estabelecimento da comunicação, mas também para atuar sobre o outro e para realizar a ação dentro de um contexto social, histórico e ideológico. Assim, partindo do estudo da linguagem, serão analisados, a seguir, alguns estereótipos veiculados contra negras e negros nos Estados Unidos. Estes estereótipos representam ideologias veiculadas pela linguagem e materializadas nos discursos dos brancos.

Segundo a autora, o feminismo se refere à situação de um grupo seletivo de mulheres brancas casadas, com formação universitária, de classe média e alta e donas de casa entediadas com a casa e com os filhos, não englobando mulheres negras e pobres. Tal fato se dá, de acordo com bell hooks (2014), graças à Betty Friedan, ativista feminina do século XX contemporâneo e uma das principais formadoras do pensamento feminista, que resumiu as necessidades das mulheres ao trabalho fora de casa, sem discutir quem seria chamado para cuidar de seus filhos e de ambiente doméstico quando elas se ausentassem. Estas “feministas” ignoraram a existência de mulheres negras e brancas pobres, pois Friedan ressalta que as mulheres que sofriam sexismo eram mulheres brancas e com formação universitária, “obrigadas” a permanecerem em casa cuidando dos filhos e do marido.

Hooks declara que o racismo e o classicismo das mulheres brancas liberacionistas foi mais manifesto sempre que elas discutiam o trabalho como força libertadora para as mulheres e nessas discussões era sempre a dona de casa de classe média que era retratada como vítima da opressão sexista e não a negra pobre ou mulher não negra explorada pela economia americana. bell hooks



argumenta que a recusa feminista em chamar a atenção para as hierarquias raciais e seu ataque suprimiu a relação entre raça e classe :

As mulheres brancas que dominam o discurso feminista e que, na maior parte, fazem e formulam a teoria feminista, têm pouca ou nenhuma compreensão da supremacia branca como estratégia, do impacto psicológico da classe, de sua condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista (HOOKS, 2014, p. 5)

A história do feminismo demonstra que as feministas brancas se isolaram de outros grupos raciais e de classe e conforme ressalta a feminista francesa Antoinette Fouque (1980 *apud* HOOKS, 2000) as ações propostas pelos grupos feministas são importantes, porém só trazem à tona um certo número de contradições sociais. Hooks reitera:

Tais ações não revelam as contradições radicais presentes na sociedade. A ordem burguesa, o capitalismo e o falocentrismo estão prontos para integrar quantas femininas for necessário. Como essas mulheres estão se tornando homens, isso vai acabar significando apenas mais alguns homens. A diferença entre os sexos não está no fato de alguém ter ou não pênis e sim de fazer parte ou não de uma economia masculina fálica (HOOKS, 2000, p. 9).

Para hooks (2000), a luta feminista foi cooptada para servir aos interesses das feministas liberais e conservadoras, já que o feminismo nos Estados Unidos tem sido até o momento, uma ideologia burguesa. Sob o ponto de vista do feminismo como uma ideologia burguesa, Zillah Eisenstein (1981 *apud* HOOKS, 2000), ativista e teórica feminista, reitera que as feministas da atualidade adotam a ideologia competitiva do individualismo liberal e não uma teoria da individualidade que reconhece a importância do indivíduo dentro da coletividade. Desse modo, olvidam-se da luta contra o racismo e de que há uma inter-relação entre opressão de sexo, raça e classe.

Com isso, criaram-se grupos feministas segregados que confirmaram e perpetuaram o mesmo racismo que supostamente atacavam. Porém, as feministas negras, ao contrário das feministas brancas, lutam principalmente contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe. Bell hooks (2014) no livro *Não sou eu uma mulher* afirma que foi a escravização do povo africano na América que marcou o início da mudança do status social da mulher branca. Antes da escravatura, a lei patriarcal decretou as mulheres brancas como seres inferiores, os mais baixos da sociedade. A subjugação do povo negro permitiu-lhes, no entanto, desocupar essa posição e assumir um papel superior. Era na sua “relação com a mulher negra escrava que a mulher branca podia afirmar melhor o seu poder [...] se as mulheres brancas lutassem para mudar o destino das mulheres negras escravizadas, sua própria posição social na hierarquia da raça-sexo seria alterada” (HOOKS, 2014, p.111).

Assim, para que a estrutura do *apartheid* fosse mantida, os colonizadores brancos, homens e mulheres, criaram uma variedade de estereótipos para diferenciar mulheres negras de brancas. Com isso, os racistas brancos e alguns negros que absorveram a mentalidade do colonizador, caracterizaram a mulher branca como ícone da perfeita natureza feminina e encorajaram as mulheres negras a se esforçarem para atingir este modelo usando a mulher branca como modelo.

Para evitar a miscigenação, hooks reitera que foram difundidos dois estereótipos para impedir o casamento inter-racial entre negros e brancos: o estereótipo da mulher negra má e sexualmente perdida e o estereótipo do violador negro. O estereótipo dos homens negros como violadores deixou de dominar a consciência do público americano nos anos 70, porém perdurou o estereótipo da mulher negra prostituta. Destarte, as imagens positivas das mulheres negras são aquelas que as retratam como religiosas, sofredoras, figuras maternais que se sacrificam em prol dos que amam. Desse modo, muitos desses estereótipos afetaram a forma pela qual as mulheres negras se enxergavam. Hooks cita outro



estereótipo bastante difundido: a noção de que as negras eram todas criaturas sub-humanas masculinizadas, devido a habilidade que tinham em sobreviver sem a ajuda direta de um homem, além de sua capacidade em realizar tarefas que eram culturalmente definidas como trabalho “másculo”. Com isso, foram denominadas “matriarcas” sem nunca terem sido, na realidade, pois Angela Davis (2016) descreve que essa denominação é um termo que ignora o profundo trauma que a mulher negra experimentou quando teve de desistir de engravidar para servir ao interesse econômico desigual de servir aos senhores.

O termo matriarca implica a existência de uma ordem social na qual as mulheres exercem o poder político e social e esta não é a situação das mulheres negras na sociedade americana. “Ser matriarca é mais frequentemente ser dona de propriedades e dentro da sociedade centrada na mulher, a matriarca assume o papel de autoridade de governo e na vida doméstica” (HOOKS, 2000, p.53). Além disso, o casamento em um estado matriarcal oferece à mulher os mesmos privilégios dados aos homens nos estados patriarcais.

O estereótipo da matriarca foi empregado com o intuito de convencer as mulheres negras de que elas ultrapassavam os vínculos da feminilidade porque trabalhavam fora de casa para prover apoio econômico às suas famílias e por meio disso, elas “desmasculinizavam” os homens negros. Aos homens negros foi dito que eram fracos, afeminados e castrados porque suas mulheres estavam exercendo trabalhos servis.

Os homens brancos moldavam as atitudes e discursos dos homens negros contra as mulheres negras quando argumentavam que quando elas exerciam um papel ativo na família como mães e provedoras, privavam os homens negros do status patriarcal dentro de casa. Assim, os homens negros foram capazes de usar o mito matriarcal como uma arma psicológica para justificar suas exigências para que as mulheres negras assumissem um papel mais passivo e subserviente dentro de casa. ao ato de trabalhar, de produzir na colônia.

Identidade negra em poemas: o discurso da mulher

Tomaz Tadeu (2000), no livro *Identidade e Diferença*, afirma que as identidades adquirem sentido por intermédio da linguagem e dos sistemas simbólicos que as representam. Desse modo, os poemas abaixo abordarão traços da identidade negra, representada por meio de sistemas simbólico que as caracterizam. O autor ressalta que a construção da identidade é simbólica e social, portanto, as identidades costumam estabelecer suas reivindicações por meio do apelo aos antecedentes históricos, por isso o poema abaixo tem como intuito dar voz e visibilidade a mulher em uma perspectiva afrocentrada, dando ênfase à língua e à cultura africana.

O uso de palavras do mesmo campo semântico (referentes à figura da mulher) proporcionam ao poema uma sacralização da fêmea outrora abusada, mas vivificada na memória como símbolo de resistência. Assim, a mulher anteriormente abusada e corrompida pelo senhor, torna-se símbolo de uma matriarca ao gerar Ainás, Nzingas, Ngambeles, pois corporifica a matriz africana em sua interioridade e a partir dessa corporificação reassume seu papel de matriarca que cose pacientemente em seu ventre os fios da existência da mulher. Esta mulher, outrora molestada, torna-se símbolo da força feminina e ciclicamente, como uma deusa, dá forma a existência humana no poema:

A noite não adormece nos olhos das mulheres, a lua fêmea, semelhante nossa, em vigília atenta vigia a nossa memória. A noite não adormece nos olhos das mulheres há mais olhos que sono onde lágrimas suspensas virgulam o lapso de nossas molhadas lembranças. A noite não adormece nos olhos das mulheres vaginas abertas retêm e expulsam a vida donde Ainás, Nzingas, Ngambeles e outras meninas luas afastam delas e de nós os nossos cálices de lágrimas. A noite não adormecerá jamais nos olhos das fêmeas pois do nosso sangue-mulher de nosso líquido lembradiço em cada gota que jorra um fio invisível e tônico pacientemente cose a rede (EVARISTO, 2005, p.34)



Por outro lado, o poema abaixo traduz, por intermédio da linguagem, a mulher como matriarca. Nele, é possível observar a mulher como matriz e motriz da existência, ou seja, o cerne e a força da existência humana. O sentido da fêmea como matriarca contradiz o estereótipo da mulher negra difundido ainda hoje na sociedade, o qual vê a mulher ainda como sensualizada e masculinizada. Desse modo, o poema a seguir retrata a mulher negra como matriarca. No período chamado matriarcado, a centralidade da mulher na vida da comunidade era evidente. Só ela detinha o poder de gerar e nutrir a vida. Ela era o todo, o cerne da humanidade. Ki-Zerbo (1972, p.136-137 *apud* LONDEIRO; SILVA, 1992, p. 22) observa que os direitos políticos e/ou espirituais da mulher nas sociedades matrilineares por vezes lhe abrem o caminho do trono e da regência, ou fazem dela sacerdotisa respeitada. Outra característica desse sistema social é a veneração às rainhas mães (a mãe e/ou a irmã do rei), além da profunda conexão da mulher à figura da mãe que vai do plano do indivíduo ao da nação. Por outro lado, Cabot (1992 *apud* LONDEIRO; SILVA, 1992, p. 22), explica que “num tempo em que o papel masculino na concepção não era entendido, ou só vagamente entendido, o corpo da mãe era visto como a única fonte de vida, assim como a Terra era a única fonte de vida biológica”. Desse modo, ao contrário do conceito de matriarcado, Mendes (2012, p. 102) aponta o patriarcado como um sistema que justifica a dominação sobre a base de uma suposta inferioridade biológica das mulheres, que tem origem na família, cujo comando por milênios foi exercido pelo pai.

Engels em seu livro “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”, escrito em 1884, relata que a valorização da propriedade privada fomentou o processo de reconfiguração da organização familiar, que deixou de ser matriarcal - chefiada pelas mulheres para ser patriarcal regida pelos homens. Assim, as mulheres foram impelidas a trocar a liberdade sexual pela monogamia e pelo casamento e os homens passaram a requisitar a castidade feminina, a fidelidade, para resguardar a sucessão dos bens aos filhos que possuíam laços de consanguinidade (MENDES, 2012, p.102)

Quanto à repressão sexual, esta é consequência de uma cultura baseada em uma moral compulsiva, que nega e dessacraliza o sexo. A estrutura humana constrói-se no conflito entre as necessidades humanas e a moral social. Desse modo, a repressão sexual é pré-requisito somente para a formação da cultura patriarcal autoritária e não de toda cultura, haja vista que nas estruturas sociais matriarcais, os códigos de conduta não possuem proibições sexuais.

A representação de deusas na cultura tem, em sua origem, “personificações da mulher primitiva: criadora e destruidora, fonte de vida e berço de morte, e, por isso, representante da terra e da soberania” (MENDES, 2012, p.104). O poema abaixo apresenta a mulher deusa e mãe como fonte inesgotável de existência. A representação da Mãe-África ou Mãe-Negra é um símbolo de fecundidade e da fidelidade aos antepassados, da ancestralidade. Assim, a imagem da matriarca, fonte de vida e de morte, de humana e de deusa, está transfigurada no poema abaixo, o qual apresenta o sujeito “mulher” em um lugar de fala que transcende o binarismo masculino-feminino e reinscreve a mulher como fonte de tudo. Desde o título do poema já é possível perceber o pronome pessoal “eu” junto à palavra mulher. Isso indica a primazia dada à mulher que inverte a posição do falo, da cultura patriarcal e da subalternidade e passa a assumir o lugar de fala no poema.

No poema, observa-se um campo semântico que retrata a mulher como fonte de vida e também de morte, a grande deusa, dona da vida e da morte. No primeiro verso, a palavra “leite” (uma gota de leite me escorre entre os seios), representa fonte de vida, haja vista que nutre. Por outro lado, a palavra “sangue” indica morte e também vida, imbricadas aos “vagos desejos que insinuam esperanças”, ou seja, ao erótico como fonte de poder, uma vez que o erótico sacraliza o sexo e a vida, contrapondo-se ao pornográfico e à repressão sexual comuns ao sistema patriarcal.

O prefixo *-ant* de “antevejo”, “antecipo” e “antes-vivo” indicam a relevância dada ao poder matriarcal e fundador da grande deusa-mãe, uma vez que esse prefixo indica que a deusa é o princípio e o fundamento de todas as coisas. A



estrofe 10 “Antes-agora – o que há de vir” representa a plenitude do poder da deusa-mãe, pois ela é o princípio, o meio e o fim de todas as coisas (ela **antecipa** a criação).

Uma gota de leite me escorre entre os seios, uma mancha de sangue me enfeita entre as pernas, meia palavra mordida me foge da boca, vagos desejos insinuam esperanças. Eu mulher em rios vermelhos inauguro a vida, em baixa voz violento os tímpanos do mundo, antevejo, antecipo, antes-vivo, antes- agora – o que há de vir. Eu-fêmea- matriz, eu força- motriz, eu – mulher. Abrigo da semente, moto-contínuo do mundo (EVARISTO,2005, p.38)

Conclusão

O estudo de poemas acima evidenciam a identidade e cultura negra. A autora subverte o lugar de fala masculino, eurocêntrico e branco para uma posição em que assume o poder por meio da negociação e pelo conflito mediante a situação de exclusão em que estavam submetidas. os poemas desconstroem as colonialidades por meio da escrita e da fala, utilizando a palavra como forma de resistência.

No processo de construção da identidade, o corpo pode ser considerado como um suporte da identidade negra e o cabelo crespo como um ícone do poder negro. Assim, os poemas buscaram, por meio da marcação simbólica, demarcar a identidade negra, ressignificando o sujeito negro em seus diversos espaços de enunciação.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2002.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e resistência*. In:_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Nova Iorque/ Londres: Copyright Routledge, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo S.A, 1989.

CANDAU, Vera Maria. Direitos Humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, 2008, v.13, n.37, p.45-56.

COLLINS, Patrícia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares: cultura Afro- Brasileira*, ano 1, n. 1, 2005, Brasília: Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.



HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Sobral e Maria Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOOKS, bell. *Feminism is for Everybody : passionate politics*. Cambridge: South End Press, 2000.

_____. Homeplace. In:_. *Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1989.

_____. *Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Plataforma Gueto, 2014.

LONDEIRO; Josirene Cândido, SILVA; Vinicius da. Do matriarcalismo ao patriarcalismo: formas de controle e opressão das mulheres. In: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES, n. 12, 2016, Campina Grande. *Anais...* Disponível em: <https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA8_ID48_21042016135430.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

MENDES, Soraia da Rosa. *(Re)pensando a Criminologia: Reflexões sobre um novo paradigma desde a epistemologia feminista*. Brasília: 2012. Tese (Doutorado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade de Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11867/1/2012_SoraiadaRosaMendes.pdf> Acesso em: 20 fev. 2019.

NETO, João Colares da Mota. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina*. Curitiba: Editora CRV, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

VELASCO, Mercedes Jabardo. Construyendo puentes: un diálogo desde/con el feminismo negro. In:_. (Ed.). *Feminismos negros: una antología*. Villatuerta: Traficantes de sueños, 2012.

Recebido em 06/05/2019

Aceito em 22/07/2019

*Kikio*¹: entre palavras e cores, o imaginário social

Kikio: between words and colors, the social imaginary

Flávio Faccioni²
Claudete Cameschi de Souza³

RESUMO

O objetivo desse texto é problematizar as representações de índio no livro *Kikio*, de Geraldo Espíndola, pelo viés discursivo e a partir da arqueogenealogia de Foucault (2008). Em busca do objetivo proposto, empreende-se um gesto analítico interpretativo do texto escrito, da ilustração e da editoração, nas quais essas linguagens dialogam. Os resultados apontam para formações discursivas, interdiscursos e memória de um arquivo colonial que habita o imaginário da sociedade envolvente a respeito do indígena.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Narrativa; Povos indígenas; Representações.

ABSTRACT

This text aims at problematizing representations of Indians in Geraldo Espíndola's book *Kikio*, by the discursive perspective from the of Foucault's archaeogenealogy (2008). To illustrate the objective, it is used an analytical interpretive gesture of the written text, in the illustration and in the editing, in which these languages dialogue. The results point out to discursive formations, interdiscourses, and colonial archive memories that inhabits the imaginary of the society regarding the indigenous.

KEYWORDS: Literature; Narratives; Indigenous population; Representations.

¹ Geraldo Espíndola possui duas obras com este nome, a canção *Kikio* (1987) e o livro *Kikio* (2015). Salientamos que, para este texto, selecionamos *Kikio* (ESPÍNDOLA, 2015). Acrescentamos, ainda, que a utilização de *Kikio* em itálico se refere ao livro e *Kikio*, sem itálico, ao ser mitológico.

² Mestrando em Letras, com pesquisa intitulada (*Em Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis*).

³ Doutora em Educação e professora da área de Licenciatura Intercultural Indígena Povos do Pantanal.



Introdução

It began with Christopher Columbus, who gave the people the name Indios. Those Europeans, the white men, spoke in different dialects, and some pronounced the word *Indien*, or *Indianer*, or *Indian*. *Peaux-rouges*, or *redskins*, came later. As was the custom of the people when receiving strangers, the Tainos on the island of San Salvador generously presented Columbus and his men with gifts and treated them with honor. (BROWN, 2007, p. 10)

Conforme marca Brown (2007), na epígrafe acima, na América tudo começa com Colombo que nomeou o povo nativo de Índios⁴. Falantes de línguas diferentes das dos nativos e entre si, alguns pronunciaram as palavras *Indien*, ou *Indianer*, ou *Indian*. *Peaux-rouges*, e *redskins* (peles vermelha), vieram depois. Brown ressalta ainda a chegada de Colombo em San Salvador com presentes e mimos para aqueles que ali se encontravam.

Herdeiros que somos do pensamento europeu e americano, recebemos e internalizamos no uso de nossa língua o termo índio desde o período pré-colonial e a crença de que tinham a “pele vermelha” e, por isso foram assim denominados. Essa foi a visão do colonizador que assumimos no decorrer da história de nosso país, alcançando, inclusive a Literatura Brasileira. Os termos “bugre” e “caboclo” muito utilizados na literatura exerciam a função de marcar a diferença, a inferioridade daqueles indivíduos em relação ao branco de origem europeia. Em cidades como Aquidauana, Anastácio, Miranda, Dourados, entre outras em Mato Grosso do Sul em cuja jurisdição encontram-se grupos indígenas aldeados em torno da sede do município, esses termos são bastante utilizados pela sociedade, no sentido de marcar a suposta inferioridade.

⁴ Neste texto, assumimos com Hall (2002) que índios são todos os indivíduos que assim se autodeclaram.

Os povos indígenas presentificaram-se em diferentes períodos literários brasileiros; ora como selvagens, bravos, hostis, ora como “bons selvagens”, ingênuos, entre outros adjetivos, mas tratados como inferiores ao branco⁵. Fato que contribuiu para que estereótipos se arraigassem na mentalidade cultural da sociedade que os enxerga como “seres diferentes”, exóticos, folclóricos. Martins e Gomes (2010), em discussão sobre a diversidade e o papel da escola, materiais didáticos, paradidáticos e da literatura acenam para mudanças, ainda que pequenas diante da diversidade de nosso país, resultantes da luta dos movimentos sociais em busca do respeito a essa diversidade. As autoras ressaltam que “Sem desmerecer o impacto positivo dessas ações, é importante ponderar que elas não conseguem, ainda, atingir de maneira equilibrada as diferentes regiões do País” (MARTINS; GOMES, 2010 p. 144).

Em relação aos povos indígenas, Martins e Gomes (2010, p. 166) sinalizam importantes considerações em relação à autoria, à posição autor na produção literária sobre/dos indígenas, pois, “o lugar de onde se fala para produzir o texto literário é diferente. Não é a mesma coisa o falar sobre o outro e sua cultura e ser parte do outro do qual se fala [...]”. E finalizam com a afirmação de que “a marca da cultura e da tradição indígena é forte no texto literário, assim como as imagens, os desenhos e as cores”. Em *Kikio* temos “um falar sobre o outro e sua cultura”, vez que a autoria é de um branco que pode (ou não) imprimir ao texto sua leitura, sua visão sobre esses povos e suas culturas, construindo imagens ou (re)alimentando aquelas já existentes no imaginário social.

Machado (2016, p. 22-23) ao discutir a imagem de controle sobre os índios no Brasil, assegura que esta imagem está vinculada e é determinada por características criadas pela sociedade em determinado período histórico-social e que continua atuante até o presente. Segundo a autora, para ser índio “é preciso ter determinada construção circular de suas moradias [...] viver na mata caçando e pescando [...] ter danças e adornos distintos e exóticos para o não índio[...]” e

⁵ Estamos usando o termo “branco” para todos aqueles que não se declaram índios.

continua a autora “é preciso ter um fenótipo de pele vermelha e olho puxado, e é fundamental também que fale em uma língua incompreensível à língua-padrão colonial/nacional”.

A partir das observações expostas sobre o que é ser índio pelo olhar da sociedade envolvente, Machado (2016) traz reflexões a respeito da permanência, na atualidade, de “questões de identificação e identidade de determinados grupos para se autorizar que sejam ou não indígenas [...]” (MACHADO, 2016, p. 22-23).

Propomos, portanto, problematizar representações de índio no livro *Kikio*, de Geraldo Espíndola, pelo viés discursivo como objetivo primordial neste texto. Nesse sentido, partimos das questões: O texto e o projeto gráfico do livro constroem representações de índio que alimentam, há séculos, o imaginário social? Na inter-relação entre imagem, cores e texto mitológico é possível constatar Formações Discursivas (FD) da história do nosso país, dos povos indígenas e das línguas desses povos, por meio da memória e arquivos no processo de produção de sentidos?

Refletir sobre essas questões nos conduz a um posicionamento teórico-metodológico que concebe o sujeito como heterogêneo, atravessado pelo inconsciente e interdiscursos que o constituem; a arqueogenealogia de Foucault (2008) como leme que direciona e organiza as reflexões, remando em um vai-e-vem de marés altas e baixas; de águas insurges e mansas das quais emergem ou produzem diferentes efeitos de sentidos. O diálogo entre a escrita, as ilustrações e as cores é considerado nesta análise como elemento de construção de sentidos e representações de índio que extrapolam uma proposta de atualização das discussões ambientais atuais pautada em FD ambientalistas e indigenistas e reafirmam o olhar que a sociedade envolvente tem sobre o índio. O livro pede, portanto, uma leitura visual, atenta aos pequenos detalhes e às ilustrações que apresentam a narrativa mitológica.

Trata-se, pois, de uma discussão inscrita no viés discursivo, que tem como base a arqueogenealogia proposta por Foucault (2008), já que se propõe “escavar”

e compreender como se organizam os enunciados relacionados às representações que o autor faz do mito da criação dos povos Tupi e Guarani, dos indígenas e as representações que alimentaram e ainda alimentam o imaginário social sobre os povos indígenas. A arqueogenealogia é entendida como um mecanismo utilizado para questionar, problematizar e, conforme Gregolin (2004, p. 91), “enxergar analiticamente na dispersão de enunciados, regularidades de acontecimentos discursivos”, além, é claro, das “essências” que, de forma deliberada, instauram-se, pelos caminhos da história da homem, no caso deste artigo, pela história dos povos indígenas e suas relações com a sociedade envolvente. Trata-se, pois, de um procedimento arqueológico de escavar o discurso de *Kikio* não para compreender apenas sua estrutura, mas sobretudo e associado à genealogia que rege as formações discursivas, compreender as regras, as práticas, as condições e o funcionamento dos discursos estereotipados e cristalizados na/pela sociedade e que se mantém em circulação, (re)atualizados.

Assim, ao analisarmos o discurso do livro *Kikio*, nossa proposta inicial é observar, por meio da materialidade linguística, marcas que revelam sua singularidade, a forma como o autor vê os povos indígenas e cosmovisão desses povos e de que forma esta perpassa o seu corpo e determina suas atitudes na narrativa e na ilustração. Com isso, almejamos demonstrar como o indígena é declarado e representado social e mitologicamente.

***Kikio*: interdiscursos, memória, arquivo, formação discursiva e mito**

Em encadernação brochura, com 26 laudas ilustradas e em tamanho 25,5 x 22,5, o livro *Kikio* narra, em forma de versos curtos, a história mitológica do surgimento dos povos tupi e guarani e o povoamento da América, narrado ao autor por um índio, estudante de medicina, em Campo Grande/MS⁶. O livro *Kikio* constitui-se, portanto, em um reconto mitológico que (re)significa a narrativa mítica

⁶ Informação obtida em entrevista concedida por Geraldo Espindola a Flavio Faccioni, em junho de 2018.



tradicional dos tupi e guarani, de autoria de Geraldo Espíndola, ilustrado por Wanick Correa e Alexandre Leoni e publicado em 2015.

O colorido das páginas, a temática, a linguagem, o formato e os demais aspectos gráficos nos impulsionam a considerá-lo como um livro que se insere na produção literária brasileira que tem como público alvo, sobretudo, as crianças e jovens de nosso país. Nesse sentido e conforme nos aponta Hunt (2010, p. 107), “Se a literatura é uma experiência total, não podemos ignorar o aspecto de sua materialidade”: a estética, o aspecto gráfico do livro físico, o espaço do leitor e as relações que estabelecem. Segundo Hunt, a ilustração contribui para a leitura do mundo narrado pelo autor. No caso de *Kikio*, as cores, os traços fortes e as imagens exóticas dos índios prendem a atenção e corroboram na produção de sentidos e significados do texto escrito. As ilustrações parecem exercer a função de tradutoras dos escritos e dos silenciamentos do texto. Nesse diálogo entre escrita e ilustração, o livro “cintila em puro fulgor estelar” (BLANCHOT, 1984, p. 248).

Ao considerar que o livro, pelo olhar da teoria literária, “cintila em puro fulgor estelar”, pelo viés discursivo considera-se também as possibilidades de leituras diversas a partir do momento que se assume a opacidade da linguagem na construção dos sentidos que, para o autor de *Kikio* podem parecer claros e autorais, mas que apresentam-se constituídos de dizeres outros. Já-ditos em outros momentos espaço-temporais, em outros lugares, os interdiscursos.

Segundo Orlandi (2002, p. 30), o interdiscurso é “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”; o lugar do “já dito”, daquilo que é dito antes, em outro lugar, em outro momento; e que incorpora o linguístico, o histórico e o ideológico. Todo discurso é, portanto, atravessado por discursos outros, os interdiscursos, que determinam o discurso do sujeito, produzindo sentidos, justamente por estar inserido em outros discursos já arraigados na memória discursiva da sociedade.

Ainda conforme Orlandi (2002, p. 31), a memória discursiva é o interdiscurso. Nas palavras da autora, a memória “tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso [...] é o saber discursivo [...] que retorna sob a forma do pré-construído”, os já-ditos, fundados no arquivo.

Foucault (2008, p. 64) postula que o arquivo funciona como o “limite do dizível”, o que “pode e deve ser”. Ele permite que as regularidades, os discursos, permaneçam ou não na memória discursiva. Nessa perspectiva, os saberes enraizados no/pelo arquivo, materializados pela língua formam os discursos da memória de uma determinada conjuntura. Há, portanto, um princípio de existência e comunicabilidade dos/entre os enunciados, dos quais emanam os conceitos de FD, arquivo e memória.

Para Foucault (2008, p. 43), os enunciados se organizam em espaços de comunicação delineados por certas regularidades e quando se pode “descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão [...] escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade [...] diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva “

Em nosso gesto analítico podemos interpretar que há um sistema composto pelos conceitos acima descritos que constroem uma imagem do índio pelo diálogo entre textos e ilustrações, no livro *Kikio*, de Geraldo Espindola.

As ilustrações afloram que, em uma pluralidade étnica, não se pode generalizar os povos indígenas, já que são diversos e possuem características sociais, linguísticas, culturais e tradicionais distintas. Há um passado que os assemelha, como, por exemplo, o extermínio de grande número de indivíduos de cada etnia; luta pela terra e sua demarcação; genocídios; escravização; assimilação e outras atrocidades que, ao longo da história, vão construindo representações de índio como “selvagens”, “sem alma”, “hostil”, “primitivo”, “ingênuo”, “exótico”, entre outros, que, segundo Medeiros (2019, p. 46), constituem estereótipos “de um arquivo colonial, efeitos da colonialidade do poder, do saber e do ser, que “não

cessam de intermediar” nossas práticas e nossas representações dos povos indígenas”.

O passado comum entre os povos indígenas, responsável pela construção dos estereótipos e formulação de um “arquivo colonial”, conforme aponta Medeiros (2019), também guarda os conhecimentos ancestrais desses povos, sua cosmovisão e os mitos que sobreviveram ao tempo passando de geração para geração por meio da língua na modalidade oral, vez que esses povos eram (alguns ainda o são) ágrafos e de tradição oral.

Para Gaarder (2012, p. 40) “[...]os homens tinham tido sempre necessidade de encontrar explicações para os fenômenos naturais. Talvez os homens não pudessem viver sem essas explicações. Por isso tinham imaginado os mitos, quando ainda não havia a ciência”.

Assim, a mitologia nasce da necessidade de querer explicar o que não era possível aclarar. As narrativas, utilizadas pelos grupos, partiam de suas visões de mundo, a cosmologia. O mito, também, atua de maneira educacional, já que suas narrativas passam de geração em geração, a fim de perdurar as origens e tradições do grupo.

O livro *Kikio* (ESPÍNDOLA, 2015), conforme já anunciamos, conta o mito do Povoamento da América⁷ pelos povos indígenas, segundo nos conta o autor, Geraldo Espíndola, em entrevista realizada em 15/06/2018⁸. *Kikio* é a ‘resposta à pergunta dos povos indígenas sobre suas origens’. Entretanto, o livro não abrange todas as etnias, visto que apenas se menciona os irmãos Tupi e Guarani.

Conforme Rodrigues (2002) Tupi constitui um tronco linguístico, enquanto Guarani pertence à família linguística Tupi-Guarani. Assim, Tupi e Guarani, marcados no texto representam não apenas duas etnias, mas um extenso grupo

⁷ Em nosso gesto interpretativo, assumimos que *Kikio* conta o mito da criação dos povos e o povoamento da América pelos indígenas.

⁸ Entrevista concedida a Flávio Faccioni, em 15 de junho de 2018, em Três Lagoas/MS. Neste texto, toda vez que nos referirmos à entrevista estamos nos referindo especificamente a esta entrevista de 15/06/2018.

de etnias que compartilham laços linguísticos e que povoam a América, do sul ao norte.

Evidentemente, a narrativa de Espíndola (2015) não abrange a totalidade de povos indígenas no Brasil, haja visto que são inúmeros povos. As especificidades de *Kikio* não abarca a heterogeneidade, pois cada povo conta com uma cosmovisão diferente, modificando, assim, suas mitologias. Por exemplo, para os Guaranis, Tupã é o criador. Para os Terena, *Oreka Yuvakae* tirou-os de um buraco. E dentre outras narrativas que pluralizam as mitologias e os povos.

No jogo discursivo entre texto e ilustração, os efeitos de sentidos

Kikio constitui-se pelo diálogo entre texto escrito e ilustração que, juntos, produzem efeitos de sentidos atravessados por FDs, interdiscursos que constituem a memória que alimenta um “arquivo colonial” a respeito dos povos indígenas do Brasil, conforme apontado no item anterior.

Nesse diálogo, a interação das linguagens (verbal e visual), acrescidas da edição vão construindo os sentidos em uma relação de interdependência entre elas não só em relação àquilo que está dito na escrita e mostrado (traduzido) na ilustração, mas também nos já-ditos que emergem dos silenciamentos no jogo discursivo que sugere uma procura pelo equilíbrio, mesmo que ilusória, entre eles.

Nesse jogo discursivo, podemos interpretar que não há silenciamento absoluto, vez que a linguagem é porosa, opaca e, nessa opacidade, os sentidos vão sendo produzidos em um vai e vem entre texto, imagem e silenciamentos. Silenciamentos estes que também produzem sentidos, que gritam representações de índio cristalizadas no imaginário social. Ler esse silêncio exige um olhar analítico que oriente esse exercício, transformando a maneira de concebermos a palavra, que renasce com lucidez se considerarmos que as linguagens, em *Kikio*, influenciam umas às outras.



Kikio (2015) é, portanto, constituído de já-ditos e de heterogeneidades, resultantes da (re) leitura da tradição oral dos povos Guarani, empreendida por Espindola, que (res) significa essa tradição em outro espaço histórico e social, trazendo a imagem de índio, marcado por massacres, vivendo na mata entre animais, exótico e ora bravo ora manso e ingênuo, como uma espécie folclórica que se presentifica em materiais históricos e que nutrem o imaginário da sociedade há mais de 500 anos.

Na capa, os traços fortes e o predomínio de cores quentes, como o vermelho e o amarelo, da figura do índio em primeiro plano, complementada pelo adorno de um cocar de penas de arara azul nos remete aos “pele vermelhas”, os índios norte-americanos. Expressão muito usada para se referir aos indígenas na literatura e nos filmes daquele local, diferenciando-os dos brancos que eram (e ainda o são) considerados superiores.

Levantamento bibliográfico sobre o surgimento dessa expressão levaram-nos a constatar que há uma quase ausência de discussão sobre o assunto. Os textos localizados que tratam da questão atribuem a expressão à uma prática cultural dos povos da floresta que cobriam o corpo com terra molhada para se protegerem dos insetos e do sol, daí a expressão “pele vermelha”. O barro tonalizando a cor da pele.

Caminha (1963) narra, ao Rei de Portugal, a navegação e a chegada de Pedro Álvares de Cabral ao “Novo Mundo”. Observamos, na descrição, a presença de cores. Caminha (1963, p. 03) escreve que “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos.”. Nesta narrativa, a cor “vermelha” atua como um adjetivo, já que caracteriza a cor da pele dos povos que aqui viviam. Para Caminha (1963, p. 06) o vermelho era marcante. Este povos “[...] andava(m) tinto(s) de tintura vermelha pelos peitos, espáduas, quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor.” Mesclava-se a cor da pele e a tintura por eles usada. Vermelho feito “chama”!

Raminelli (2012, p. 704) em discussão a respeito de raça e cor da pele, toma a historiografia dos povos e, a esse respeito afirma que “[...] o calor dos trópicos, na África e América, alterava a natureza dos homens, tornando-os mais escuros. Como a Etiópia era mais quente, se fizeram pretos os moradores de Angola; por ser na América menos cálido, os índios adquiriram a pele vermelha”. (RAMINELLI, 2012)

No mesmo artigo, Ramanelli (2012, p. 708) traz outra reflexão, apoiando-se no pensamento de Padre Vieira e Santo Agostinho, para explicar a cor vermelha da pele, procurando distanciar sua argumentação dos preconceitos e classificações raciais. Diz Ramanelli:

Deus criou o primeiro homem e o denominou de Adão. O nome se remete à cor vermelha, Ruber, a cor do barro do campo Damasceno, material com o qual o criador deu vida ao pai da humanidade. Mas por que Deus não o nomeou barro, ao invés de vermelho/Adão, indagou Vieira. No barro não havia perigo de desfigurar os homens, pois todos os filhos de Adão se originavam da mesma terra. No entanto, "uns haviam de ser de uma cor, e outros de outra. E não quis Deus, que aquela cor fosse alguma das extremas, quais são a branca, e a preta, senão outra cor meia, e mista, que se compusesse de ambas". O vermelho permitia, então, a mistura de cores, a união entre as cores e homens, sem os extremos do preto e do branco. Segundo Santo Agostinho, as letras que compunham o nome Adão também se remetiam às diferentes terras habitadas por homens de diversos matizes, que tinham em comum a mesma origem e natureza. (RAMANELLI, 2012, p. 708)

Tanto na primeira citação de Ramanelli quanto na segunda, pele vermelha liga-se ao local de origem, à terra e ao clima. O que nos leva a interpretar que a imagem do Índio na capa do livro (Fig. 1) remete às FDs religiosa e da historiografia dos povos em seus aspectos culturais, biológicos e geográficos.

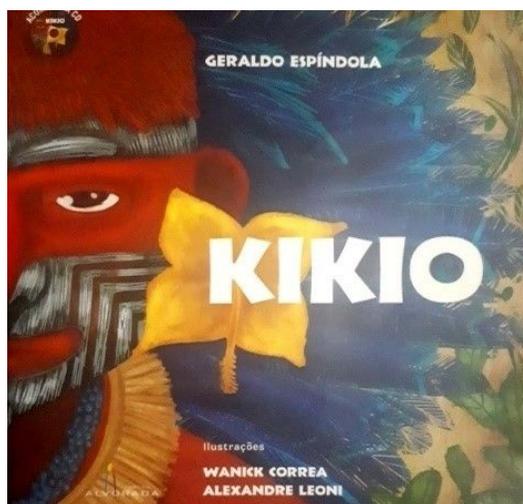


FIGURA 1: Capa do livro *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA, 2015

As FD sugeridas pela imagem constituem um interdiscurso, uma memória discursiva presente no “arquivo colonial” que alimenta nosso imaginário até os dias atuais: o índio é um ser exótico que pinta o corpo (rosto) com a seiva dos vegetais e minerais em desenhos geométricos; anda nu; ornamenta-se com colar, brinco e cocar confeccionados com elementos da natureza animal e vegetal (penas, ossos, dentes, folhas, flores, cipós e sementes); tem a pele vermelha; é um ser místico que vive em meio a natureza, na mata; fala outras línguas e vive uma cultura diferente da nossa. Acredita em seres sobrenaturais e alimenta, até hoje, os mitos que, no passado, seus ancestrais se valiam para explicar o mundo e as coisas e o surgimento dos povos.

Essa representação de índio povoa todo o livro, recheada de cenas que nos remetem a FD históricas e imagens de índio, que, no Brasil, não mais existem, exceto no Xingu e em algumas regiões amazônicas, sobretudo, em comunidades isoladas. As pinturas no corpo, os ornamentos, os objetos de caça/pesca/coleta, as danças fazem-se presentes, na atualidade, em momentos de comemoração, como

festas na semana do índio ou em manifestações, como, por exemplo, as retomadas de território, reivindicações públicas de seus direitos em fóruns e assembleias étnicas ou em órgãos públicos das esferas municipais, estaduais e federais. O livro representa, pois, o imaginário social, materializado, a partir inconsciente do autor e que, segundo Derrida (2005), por meio de sua inscrição, produz o efeito de sentido de que os povos indígenas são primitivos e vivem da mesma maneira que viviam há quinhentos anos.

A primeira página da narrativa, conta a origem de Kikio, ser mitológico cuja descrição e ações de “proteção” aos filhos produzem o efeito de sentido de “mãe-provedora”; “mãe-terra”; de território entendido como a relação que o homem estabelece com a natureza para a sobrevivência.

A ilustração preenche as duas páginas com a imagem de Kikio em uma disposição que sugere a posição de um feto no útero da mãe, da mãe natureza. Com os olhos fechados, Kikio é apresentado nu, com pinturas no corpo e rosto, ornamentado com bracelete, brincos, cocar e envolto por um universo natural cercado de animais, iluminado pelo sol, flutuando sobre a água. A imagem sugere o efeito de sentido de que Kikio já nasce índio e com todos os artefatos que, no decorrer da história vem mantendo a representação de índio construída, há séculos, pela sociedade envolvente.

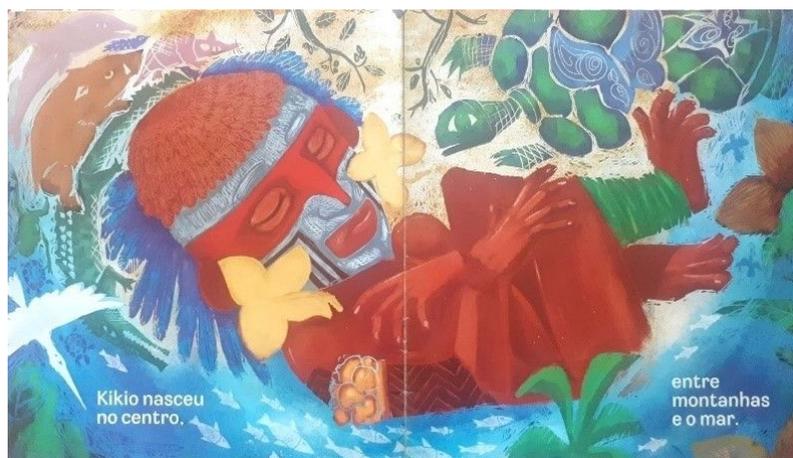


FIGURA 2: Primeira cena do livro *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)



A imagem é acompanhada de um pequeno texto, dividido em duas linhas em uma página e três na outra. Na primeira página temos: “Kikio nasceu no centro”; na segunda “entre montanhas e o mar”, que complementa o primeiro. Assim, embora figurem em páginas diferentes, compõem um enunciado, separado por vírgula e encerrado com ponto final: “Kikio nasceu no centro, entre montanhas e o mar”. Trata-se de uma localização de lugar, um elemento da narrativa, mas que lugar seria esse? Considerando que a História étnica diz que o povo guarani tem sua origem no Paraguai, iniciamos uma pesquisa “histórico-geográfica” em busca de informações que pudessem clarear as reflexões, vez que o Paraguai não possui costa marítima. Localizamos, no interior do Paraguai, uma pequena cidade denominada “Quyquyhó”, foneticamente similar a Kikio, que se relaciona com o substantivo guarani, visto que o país é constituído, em sua maioria, pelo povo Guarani.

Visitamos inúmeros mapas e, por não conseguirmos localizar o mar. Optamos por conhecer o local e, assim, durante dez dias degustamos os sabores da beleza natural, da tranquilidade, da brisa suave que soprava das montanhas e do “mar de Xaraés”, também conhecido como Chaco Paraguaio, e se encontravam no centro, em Quyquyhó. Lugar pequeno, charmoso e que guarda como patrimônio a riqueza histórica dos povos indígenas da região, incluindo os guarani. Foram inúmeras as histórias narradas pelos mais velhos, em guarani e espanhol, e, dentre elas, as mitologias sobre a criação dos Guarani.

Em busca de textos que dialogassem com as narrativas, encontramos, em Assunção o livro “La creación del mundo guaraní” (MONTESINO, 2016), que apresenta textos mitológicos. Entre os mitos, chamou-nos atenção o capítulo V, “Tupã y Arasy deciden bajar a latierra⁹”, que narra a vinda dos deuses ao monte Areguá, próximo da cidade de Assunção, para o início da criação. Conforme narra o autor: “-Allí está – dice Arasy, señalando un astro celeste que se mueve en el

⁹ Tupã e Arasy decidem descer para a Terra. (Tradução dos autores)

espacio-, ¿ves esa colina?, ese es el lugar. Tupã la mira, sonreí y contempla el lugar elegido. – Vayamos a ver de cerca – Responde. La perfecta anatomía de los valles y cerros de Areguá¹⁰. (MONTESINO, 2016, p. 18)

Vemos que Tupã e Arasy descem ao Monte Araguá e, a partir desse acontecimento, começam “La creación de todas las cosas de la Tierra¹¹”, conforme apresenta Montesino (2016):

Tupã y Arasy se abrazan y del abrazo surgen las aguas de los mares. Se besan y de sus besos fluyen los ríos que bañan y alimentan las selvas vírgenes. Una mirada, y a sus pies parte del valle encantado se llena de torrentes y todas las aguas de la tierra, a su vez, se llenan de peces ¹²[...]. (MONTESINO, 2016, p. 19)

Os deuses Guarani criam, segundo sua mitologia, tudo o que há na Terra. Intrigante o substantivo “mares” durante a criação, já que a localização do Paraguai não é banhado por nenhum mar. A que a mitologia que se refere ao utilizar “mar”, como traz Espíndola (2015)? Conforme leituras, o efeito de sentido que emerge desse enunciado leva-nos ao Mar de Xaraés, denominado pelos colonos ao chegarem na região e se depararem com uma imensa região inundada. Para eles, naquele momento, o espaço do Pantanal e o Chaco era um mar, o Mar de Xaraés.

Na criação da “La primera pareja humana, a imagen y semejanza¹³”, observamos uma FD religiosa, com traços do cristianismo, sobretudo, dos textos bíblicos. Além disso, o barro, característico por ser de terra vermelha, pode ser associado à criação de Adão, que surge do barro. Dois interdiscursos que se cruzam e deixam rastros de suas FD, a cristã e a guarani. Sobre a criação do homem e da mulher, Montesino (2016) nos conta:

¹⁰ – Ali está – disse Arasy, mostrando um astro celeste que se move no espaço –, Pode ver essa colina? Esse é o lugar. Tupã a olha, sorri e contempla o lugar escolhido. – Vamos ver de perto – responde. A perfeita anatomia dos vales e cerros de Areguá. (Tradução dos autores)

¹¹ A criação de todas as coisas da Terra. (Tradução dos autores)

¹² Tupã e Arasy se abraçam e do abraço surgem as águas dos mares. Beijam-se e, de seus beijos, fluem os rios que banham e alimentam as selvas virgens. Um olhar e, em seus pés, parte do vale encantando se enche de torrentes e todas as águas da terra, por sua vez, enchem-se de peixes. (Tradução dos autores)

¹³ O primeiro casal humano, a imagem e semelhança. (Tradução dos autores)



Tupã y Arasy están satisfechos, pero miran a su alrededor y sienten que aún falta algo. Sienten la necesidad de recrearse. Entonces se recogen sobre si mismos a orillas del lago¹⁴. Entre sua manos la arcilla primigenia que se hace barro y masa con zumo del ka'aruvicha, con la sangre del yvyja'ú, con la sensible carne de las hojas de la sensitiva con los movimientos del cuerpo del ambu'á, con el agua del manantial que surge entre las verdes piedras, el Tupã-ykua que alimenta el lago. Con esos ingredientes amasan la materia de la creación suprema. Tupã y Arasy moldean dos figuras. Las hacen a imagen y semejanza de sí mismos. La creación está a punto de completarse. El tiempo se detiene. Las dos figuras hechas con esa mezcla están expuestas a la luz de kuarahy, la luz de la vida. Todos los seres del planeta observan. Ni un solo aliento se escucha. El silencio es total cuando Tupã y Arasy les infunde el soplo de vida. El hombre y la mujer han sido creados para vivir juntos. La historia está por comenzar¹⁵. (MONTESINO, 2016, p. 21)

O homem e a mulher, na criação guarani, são a imagem e semelhança de seus Deuses. Tal dizer é atravessado pelo discurso bíblico, em que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Logo, a imagem de Tupã e Arasy, segundo as ilustrações de Kikio, seriam a imagem e semelhança dos Deuses que, por meio da FD histórica, utilizam ornamentos e adornos para serem índios. A não ornamentação de Kikio poderia não possibilitar o reconhecimento da identidade indígena, já que este imaginário é construído desde a educação infantil ao se trabalhar o dia do índio, em que os alunos utilizam penas e roupas de palha para referenciar o índio. Assim, observamos que a representação presente no livro de

¹⁴ Lago Ypacaraí, lago do Senhor em língua guarani.

¹⁵ Tupã e Arasy estão satisfeitos, mas olham ao redor e sentem que ainda falta algo. Sentem a necessidade de recrear-se. Então se juntam nas margens do lago. Entre suas mãos a argila primitiva que se transforma em barro y massa com suco de erva suprema, com o sangue do urutau, com a sensível carne das folhas da sensitiva, com os movimentos que surgem entre as verdes pedras, a fonte divina que alimenta o lago. Com esses ingredientes amassam a matéria da criação suprema. Tupã e Arasy modelam duas figuras. Fazem-nas a imagem e semelhança deles mesmos. A criação está perto de se completar. As duas figuras feitas com a misturas estão expostas a luz do sol, a luz da vida. Todos os seres do planeta observam. A respiração contida. Nem um só suspiro é ouvido. O silêncio é total quando Tupã e Arasy infundem o sopro da vida. O homem e a mulher foram criados para viverem juntos. A história está por começar. (Tradução dos autores)

Espíndola (2015) coopera para a construção de um imaginário social colonial, o índio de Cabral, o pele vermelha.

Ao considerar que as linguagens em *Kikio* se complementam e juntas produzem efeitos de sentido, interpretamos que a figura mitológica Kikio nasceu, surgiu pelas mãos de Tupã para criar os povos. Há, portanto, um interdiscurso mitológico atravessando o mito de Kikio. Da presença de um golfinho no lado superior esquerdo da ilustração emerge o efeito de sentido do mito dos botos na região amazônica; Kikio flutuou pelas águas da bacia amazônica, cresceu, chegou ao Brasil, iniciou o processo de povoamento indígena na América, conforme se apresenta na cena seguinte (Fig. 3) com o texto “Kikio viu tudo lindo, tudo índio por aqui”.

Assim como na cena anterior, a ilustração preenche duas páginas, mas o texto não se divide e é apresentado em posição central. A ilustração traduz o índio antes da chegada dos navegantes, que vive na natureza em harmonia com os animais. Há na ilustração a presença dos quatro elementos da natureza: ar, fogo, água e terra. Estes elementos apresentam-se divididos por duas faixas horizontais, em vermelho e com grafismos étnicos que sugerem uma janela por onde Kikio observa a beleza. A cena nos remete à Carta de Pero Vaz de Caminha (1963, p. 14), ao descrever a beleza natural da Terra de Santa Cruz, “a terra em si é de muito bons ares[...]” e “Águas são muitas; infindas”. Os animais dispõem-se na janela, apenas uma serpente ultrapassa a janela e enrola-se em Kikio como se quisesse puxá-lo para dentro daquele espaço que ele observa fascinado.

Kikio não é mais um feto, mas sim um homem e a imagem e a presença da cobra nos remetem a dois discursos: da expulsão de Adão e Eva do paraíso, FD religiosa, e o discurso mitológico paraguaio: *Mbóitu’i*¹⁶, FD mitológica. Nesse mito paraguaio, a serpente representa a entidade que protege a natureza. Do conteúdo do mito complementado pelo texto “Kikio viu tudo lindo, tudo índio por aqui” emerge a FD ambientalista que perseguirá as cenas seguintes até o final do livro. O

¹⁶ A esse respeito, conferir em Goiriz (2008).

apenas aquelas fundamentais para a compreensão dos efeitos de sentidos interpretados em nosso gesto analítico¹⁷.

Na cena três a imagem feminina aparece pela primeira vez anunciando a fertilidade com a geração dos filhos. O texto diz “Índia América deu filhos: foi Tupi, foi Guarani”, que sugere o discurso bíblico da criação, marcado pelo descanso no sétimo dia. Kikio, na ilustração, observa toda a criação, como se estivesse contemplando sua obra. Associamos, assim, a criação de Kikio com a criação de Deus. Na imagem, América, a terra, a mãe também já surge índia, com o rosto pintado, cabelos longos, franja curta, o fenótipo pintado para os olhos da sociedade.

Embora irmãos, a imagem sugere diferenças nas pinturas corporais e corte de cabelo, fazendo emergir, pela primeira vez, a diversidade dos povos. Aliás, o corte de cabelo de Tupi assemelha-se aos dos Caarapó, em Mato Grosso do Sul, com uma entrada, na frente raspada.

Na cena seguinte, assistimos a morte de Kikio, anunciada no texto “Kikio morreu feliz deixando a terra para os dois”. Na imagem há uma espécie de “túnel do tempo” em círculos, sugerindo uma espiral e as “pombas da paz” que juntos produzem o efeito de sentido de mudança do tempo mitológico para o tempo do “mundo real”, marcado pela morte feliz de Kikio. Os herdeiros da terra, a partir de agora, por ela serão responsáveis, a defenderão de todos os males e destruições.

Na cena 5, os irmãos se separam: “Guarani foi pro sul, Tupi pro norte”, temos o processo de povoamento de nosso país, inclusive utilizado por Ayrton Rodrigues (2002) ao discutir a divisão das línguas indígenas brasileiras. Novamente as FD históricas, culturais, geográficas, territoriais e linguísticas povoam a cena em meio ao texto escrito, ilustrações e silenciamentos, o diálogo das linguagens em um jogo discursivo que fascina os analistas do discurso.

¹⁷ A análise completa do livro Kikio com todas as imagens encontram-se em capítulo especial da dissertação de mestrado de Flavio Faccioni “(Em) Serra de Maracaju, Sonhos guaranis” a ser defendida em março de 2020.

Na cena 6 (Fig. 4), as reflexões de Machado (2016) se confirmam: para ser índio é preciso viver na mata, da caça e da pesca, nu, com os corpos pintados e morar em ocas de palha. FDs que mesclam os interdiscursos de imagens que habitam o imaginário social e (re)alimentam a todo instante o arquivo colonial discutido por Medeiros (2019). A história dos povos, seus objetos e culturas se presentificam na cesta de coleta de frutos, nos movimentos de dança, nos instrumentos, nas armas e na presença dos animais, produzindo efeitos de sentido, por meio do silenciamento do texto escrito, da distribuição das tarefas femininas e masculinas das etnias.

O texto escrito diz: “E formaram suas tribos cada um em seu lugar” sugere um novo caminhar desses povos, até então nômades, em busca de um lugar para viverem. Os pronomes possessivos “suas”, em “suas tribos” e “seu” em “seu lugar” marcam o sentimento de posse da terra e de pertença de cada um dos povos: Tupi e Guarani.

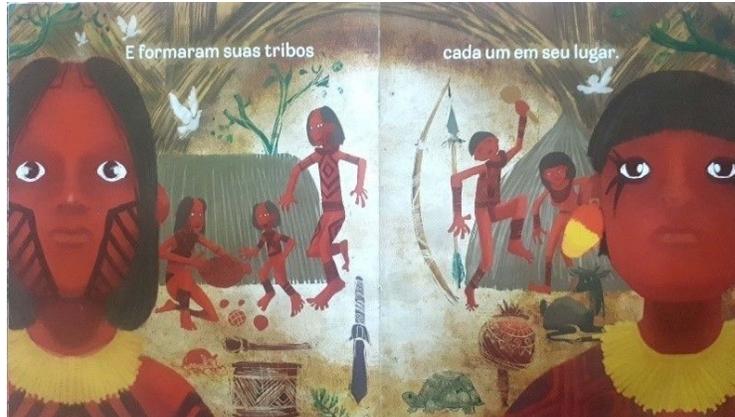


FIGURA 4: Cena 6 de *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)

Na próxima cena, temos Tupi em um bote remando no rio em meio a uma natureza exuberante. Guarani acena em forma de cumprimento. Do texto escrito “Veza quando se encontravam pelos rios da América” emerge o efeito de sentido de liberdade, de “donos da América”, remetendo-nos aos ideais da Revolução Francesa, inspirada pelo iluminismo que tomou como marcha inicial o lema:

“liberdade, igualdade e fraternidade”. Temos ainda, como efeito de sentido, as práticas culturais de busca pela sobrevivência: o homem é livre para caçar, pescar e coletar nas matas, nos rios. Enfim, o índio, “bom selvagem”, puro, ingênuo, ornamentado da história narrada pelos brancos.

Mas, essa paz e liberdade é “quebrada” com a chegada do branco na próxima cena (Fig. 5), na qual há um enfrentamento entre guarani e o branco, marcado pelas expressões faciais, os punhos cerrados em uma espécie de “jogo de braços”. Esse conflito também se dá pelos dois mundos de culturas e ideais diferentes: o homem nú, pintado, ornamentado e defensor da natureza encontra-se frente a frente com o homem vestido, de chapéu, barbudo que pretende escravizá-lo. O texto “E lutavam juntos contra o branco em busca de servidão” nos remete às divisões históricas do período de sofrimento indígena no início da expansão civilizatória de nosso país; período em que, se o índio não fosse útil aos conquistadores, representava um “entrave” ao progresso brasileiro. Por isso precisavam ser forçados, escravizados pelo colonizador que o representava como selvagem, “sem alma”, indolente, entre outros, conforme aponta a cena seguinte (Fig. 5, cena 8).



FIGURA 5: Cena 8 - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)

É fato que a heterogeneidade faz parte da linguagem. Se a linguagem compõe os mitos e tantos outros gêneros textuais, logo eles são heterogêneos,

assim como disserta Gregolin (2004). Por ser heterogênea, a materialidade linguística possibilita que os efeitos de sentidos sejam diversos.

Observa-se que, no item lexical “acuados” (Fig. 6, cena 9), subjaz o efeito de sentido do início da civilização brasileira, momento em que guerras e massacres sofridos pelos indígenas dizimaram aldeias e etnias, apontando para FD histórica. Estabelece, ainda, relações com a FD legal, Estatuto do índio (BRASIL, 1973), no qual o sujeito indígena é representado como selvagem e incapaz. O estatuto (BRASIL, 1973) utiliza “silvícolas” para se referir aos indígenas que, nestes enunciados, são associados aos selvagens. Além disso, segundo o documento, “qualquer índio poderá requerer ao Juiz competente a sua liberação do regime tutelar”, o que levanta o efeito de sentido de incapacidade. Dialogando, portanto, com o significado de “acuados” do Dicionário Aurélio¹⁸ (2019) “1-Agachar (o animal) a parte posterior para se defender ou para preparar o salto; [...]; 3 - Desistir ou parar uma ação; 4 - Colocar num local de onde não há saída.”, logo o indígena é representado como uma animal irracional



FIGURA 6: Cena 9 de *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)

¹⁸ Ver Dicionário Aurélio online.

Em “Tupi entrou no Amazona, Guarani ainda chama” (cena 10); em que efeitos de sentido outros emergem. De pronto, vê-se que Tupi pode, por conta de todo estes fatos históricos, ter morrido, visto que ele desaparece no rio segundo as ilustrações. Outro possível sentido, é interpretar que Tupi teria se cometido a deserção, no sentido bélico da palavra, deixando Guarani a mercê do inimigo e implorando pela volta de Kikio. Nesta linha de pensamento, vê-se que fugido para o Amazonas – local que representa a mãe terra, a redoma, a proteção e a mata em que, segundo os livros, vivem os indígenas –, poderia distanciar-se de todas as atrocidades desenvolvidas pelos brancos. Temos neste trecho o lugar de “acuar” - sentidos que podem emergir de um texto e, neste caso, desta materialidade linguística, que são inúmeros e, a partir das relações sócio-históricas, pode-se constatar diferentes efeitos de sentido, já que a heterogeneidade da língua(gem) abre essa brecha para a emergência dos sentidos.

O item lexical “chama”, que pode tanto ser substantivo, quanto verbo, faz emergir sentidos que habitam toda a memória discursiva dos povos indígenas e das próprias imagens do livro, como substantivo, podendo ser substituído por um sentido de luta, em que os povos lutam “a ferro e fogo” para sobreviver às explorações, aos silenciamentos, as marginalizações e apagamentos. “Guarani ainda chama” representa a figura do índio valente, o que luta por sua existência, foi contaminado pelo espírito de guerra instituído ali pelo branco. Assim, o elemento “chama”, aqui atuando como substantivo, pode estar associado a força, a bravura, a valentia dos índios que eram submetidos às atrocidades dos exploradores.

Ainda esmiuçando o item lexical “chama”, agora verbo, emerge o sentido oriundo do verbo chamar, em que o indígena Guarani suplica por ajuda ou para que volte seu (sua) progenitor (a), Kikio. O ato de chamar é uma crítica a todos os processos exploratórios, silenciadores, marginalizadores e excludentes cometidos por todos os povos contra os indígenas durante todos os anos desde a invasão das terras de Pindorama em 1500. Esses dizeres podem ser encontrados nos discursos

históricos que circulam pela sociedade e, por estes enunciados, podemos (re)lembrar a “chama” que queimou povos, culturas, línguas e histórias.

A súplica pela voz e escuta é observada quando, nas três últimas cenas do livro, o texto “Kikio, na lua cheia, quer Tupi, quer Guarani” é repetido, mudando apenas as ilustrações. Na figura 7, cena 11, Kikio observa, lá da lua e com tristeza, a mata sendo destruída pelo branco. Na figura 8, cena 12, Kikio aparece abraçado a Tupi e Guarani em terra, emergindo o efeito de sentido de que a natureza e os filhos da América precisam ser protegidos, pois a mata, a natureza era exuberante, antes da chegada do branco. A cena sugere, portanto, o sentido de proteção, em meio a mata que aqui é bela e sem destruição, estabelecendo o diálogo com o verso “Kikio viu tudo lindo, tudo índio por aqui”, na cena 2 do livro. Volta, portanto, a FD ambientalista, a filosófica do “bom selvagem”, a histórica e cultural dos povos. A repetição do texto nas três cenas dão um caráter de regularidade discursiva, produzindo o efeito de sentido de força, garra e a memória dos povos que são filhos de Kikio. Por fim, este grito representa todo o processo de luta e resistência dos povos indígenas.



FIGURA 7: Cena 11 de *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)



FIGURA 8: Cena 12 de *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)



FIGURA 9: Cena 13 de *Kikio* - Fonte: ESPÍNDOLA (2015)

Na repetição dos textos, outro discurso mitológico atravessa o mito Kikio: a lua¹⁹ cheia, repleta de conhecimentos tradicionais sobre as marés, as plantações, o comportamento dos animais que, em consequência regulam o período de caça, pesca e plantio. Kikio, protetor das matas e de toda a natureza, incluindo Tupi e Guaraní a que dela fazem parte abraça os dois e a imagem se reflete na lua. Trata-se, pois, do espírito de Kikio que continua protegendo seus filhos: Tupi e Guaraní da destruição e massacres praticados pelo branco.

(In)conclusões

¹⁹ Para conhecer mais sobre o mito, conferir em Montesino (2016).



A construção do livro Kikio (2015) é perpassada pela FD mitológica. É fato que não se pode resumir a visão geo-espacial indígena a visão ocidental, pois se sintetiza a uma visão cristã de mundo. Por outra vereda, em suas extensas diversidades, os povos indígenas possuem distintos olhares e perspectivas diferentes o que são refletidas nas narrativas e nos processos identitários. Conforme salientam e apresentam Cesarino (2015), Munduruku (2005; 2011) e Cagneti; Pauli (2015) a cosmologia indígena é constituída de elementos da natureza, pelos quais são explicados os fatos naturais. A visão cosmológica é associada ao Sol; Lua; Fenômenos naturais; Animais; Terra; e entre outros elementos que constituem a cosmovisão desses povos. A partir desta constituição são formadas as narrativas utilizadas para o ensino dos menores - a escola da vida - e para a transcendência da cultura étnica

Por este viés, interpreta-se os efeitos de sentidos que emergem do substantivo próprio Kikio. Conforme apresenta o livro, enxerga-se Kikio como representação da mãe natureza, do materno, o ser mitológico contado pelas narrativas.

Nesta materialidade, compreende-se que a FD mitológica constitui sua tradição e construção. Esta afirmação é perceptível em sua tecitura²⁰ e a partir da seleção feita por Espíndola (2015) para narrar Kikio. Observa-se alguns elementos oriundos da cosmologia indígena que fazem parte dos textos e ilustrações, como, por exemplo: montanhas, mar, terra, rios e lua cheia que são remetidos a toda FD da mitologia indígena, demonstrando que a canção é atravessada por essa mitologia. Em específico, no substantivo “mar”, vê-se que a seleção do elemento privilegia os povos oriundos da região do chamado “Mar de Xaraés”, excluindo-se, dessa forma, os demais povos indígenas não habitantes da região do “Mar de Xaraés” na narrativa (res) significada por Espíndola.

Na produção literária de Espíndola (2015) encontra-se marcada a FD histórica, posto que o imaginário social do autor é atravessado pelos discursos

²⁰ Termo derrideano.

históricos do século XVI, o mesmo imaginário do momento sócio-histórico de quando as naus desembarcaram “em terras nunca antes avistadas” e, naquele momento, se depararam com indivíduos nus, cabelos simetricamente cortados e com inúmeros adornos. Assim, por meio das ilustrações de Wanick Correa e Alexandre Leoni, observa-se em todo o livro o intradiscurso do desmatamento, do comportamento indígena de proteger a “mãe terra”/terra-mãe e por ela lutar, e de todas as memórias discursivas que se tem sobre o indivíduo indígena, aquele que está nu, ao lado de animais, com pinturas e adereços corporais presentes nos livros de História.

Por meio das análises foi possível interpretar que o discurso da narrativa do Mito da Criação é atravessado pela FD da mitologia indígena, posto que traz traços da cultura desses povos. Entretanto, a (re) leitura de Espíndola (2015) apresenta uma FD primitiva, em que prevalece o imaginário social da chegada dos portugueses ao Brasil em 22 de abril de 1500²¹, uma FD histórica. Assim, a obra ilustrada expõe o olhar e o imaginário produzido por meio da visão do branco de mais de quinhentos anos atrás, ressaltando a posição do índio enquanto “bom selvagem”, embora acuado, segundo o pensamento de Rousseau, no qual o índio é representado como indivíduo que nasce bom e frágil ao domínio do branco e que adquire a maldade a partir do sistema exploratório. Em outras palavras: quanto mais próximo da natureza, mais puro. Essas representações são constituídas na/pela linguagem e, por conta disso, (re) atualizadas e delas emergem sentidos outros, dado que sua materialidade é heterogênea.

²¹ Segundo o discurso dos livros didáticos de história.



Referências bibliográficas

- ACUADO. Dicionário do Aurélio, 2019. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/acuado>>. Acesso em: 08 fev 2019.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BRASIL. *Lei Federal n. 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre O Estatuto do Índio*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6001.htm>. Acesso em: 24 mar 2019.
- BROWN, Dee. *Bury my heart at Wounded Knee: an Indian history of the American West*. Open Road: New York, 2007.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta*. São Paulo: Dominus, 1963
- CAGNETI, Sueli de Souza; PAULI, Alcione. *Trilhas literárias indígenas para sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CESARINO, Pedro. *Histórias indígenas dos tempos antigos*. São Paulo: Claro Enigma, 2015
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- ESPÍNDOLA, G. *Kikio*. Campo Grande: Reserva Nacional, 1987. 1 Vinil.
- _____. *Kikiô*. Ilustração de Wanick Correa e Alexandre Leoni.). Campo Grande: Alvorada. 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: romance da história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOIRIZ, Roberto. *Siete mitos Guaranies: los hijos de Tau y Kerana*. Assunção: Servilibro, 2008.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

MACHADO, Ana Elizabete Barreira. *Posturas sociolinguísticas decoloniais do Povo Tapuia do Carretão*. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MARTINS, Aracy Alves; GOMES, Nilma Lino. Literatura infantil/juvenil e diversidade: a produção literária atual. In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo. (Coord.). *Literatura: Ensino Fundamental*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. p. 143-170.

MEDEIROS, N. C. C. de. *Processos identitários de professores indígenas Guarani, kaiowá e Terena do Mato Grosso do Sul*. Tese 2019, 158p. (Doutorado em Letras) UFMS/CPTL.

MONTESINO, J. *La creación del mundo guaraní*. 2 ed. Assunção: Servilibro, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. *Como surgiu: mitos indígenas brasileiros*. São Paulo: Callis, 2011.

_____. *Contos Indígenas Brasileiros*. São Paulo: Global, 2015.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. São Paulo: Pontes, 2002.

RAMINELLI, R. *Impedimentos da cor: mulatos no Brasil e em Portugal c. 1640-1750*. *Varia história*, Dez 2012, vol.28, no.48, p.699-723. ISSN 0104-8775



RODRIGUES, A. D. *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Narrativa e experiência histórica nos romances de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos

Narrative and historical experience in brazilian black writers: prescribed silences

Fernanda Rodrigues Miranda¹

RESUMO

Na primeira parte deste artigo discute-se a condição minoritária do gênero romance dentro da produção literária de autoria negra brasileira, dado que constitui um problema de amplas dimensões, principalmente pensando na tradição nacional estabelecida em torno desse gênero historicamente reivindicado na construção da identidade da nação. No segundo momento do texto, adentra-se propriamente a questão da forma romance frente à representação da experiência histórica nacional narrada sobre a exclusão do sujeito negro. Por fim, destaco a obra pioneira da romancista negra Maria Firmina dos Reis, pensando *Úrsula* como um romance de fundação oitocentista, cujo paradigma discursivo está em circulação – conforme se nota nos romances de autoras negras brasileiras publicados nos séculos XX e XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Firmina dos Reis; Romance; Identidade nacional; Experiência histórica negra; Autoria negra brasileira.

ABSTRACT

The first part of this paper discusses the minority condition of the novel genre within the literary production of Brazilian black authorship, given that it is a problem of broad dimensions, mainly considering the national tradition established around this genre historically claimed in the construction of identity of the nation. In the second moment of the text, the question of the novel form properly addresses the representation of the national historical experience narrated about the exclusion of the black subject. Finally, I highlight the pioneering work of the black novelist Maria Firmina dos Reis, thinking *Úrsula* as a nineteenth-century novel whose discursive paradigm is in circulation - as can be seen in the novels by Brazilian black authors published in the 20th and 21st centuries.

KEYWORDS: Maria Firmina dos Reis; Novel; Nacional identity; Black historical experience; Brazilian black author.

¹ Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa com a tese *Corpo de romances de autoras negras brasileiras: posse da História e colonialidade nacional confrontada*.

A literatura brasileira de autoria negra, e a sua respectiva crítica, tem problematizado a fundo a questão dos apagamentos e silenciamentos que historicamente compõe o texto nacional canônico. Trata-se de uma produção que se traduz como cognição, a partir da qual é possível cartografar a emergência de textualidades que dialogam com as temporalidades da experiência negra na diáspora em paralelo às temporalidades da nação.

Como cognição, dado que, por um lado, tais textos literários iluminam camadas de realidade, de pensamento e de experiência que não estão necessariamente disponíveis nos arquivos textuais da literatura brasileira – cujos conteúdos sistematicamente elegem seus sujeitos e objetos protagônicos através de filtros delimitados²; por outro lado, a crítica debruçada sobre estes textos literários têm se empenhado em visibilizar autorias, estéticas e semânticas que possuem a potência de ressignificar a própria Literatura Brasileira, enquanto instituição responsável por fixar sentidos e (meta)narrativas.

Com efeito, olhando de perto a produção literária de autoria negra publicada no Brasil, percebe-se que o romance forma um quadro de poucas obras, se o compararmos à poesia. Um ligeiro panorama da condição minoritária do gênero pode ser captado, por exemplo, na obra *Literatura e Afrodescendência no Brasil* (2011) organizada por Eduardo de Assis Duarte, que ainda hoje é a antologia que elenca o maior número de autorias negras: do total de 100 autores reunidos ali, 24 publicaram romances. Contudo, além de um número bem menor de obras, o romance também tem ocupado menos espaço na crítica, visto que dentro da bibliografia teórica que perpassa as textualidades negras há uma notável centralidade do poema em detrimento da prosa. Para o escritor e pesquisador Oswaldo de Camargo, a pouca produção em prosa “se explica pela maior dificuldade que se tem para produzir um romance, que depende de ócio e tempo

² Ver: DALCASTAGNÈ, 2012; REIS, 1987.

para pesquisa e reflexão, fatores estes que sempre foram negados ao negro” (CAMARGO, 1987, p. 74).

Por certo, cada forma possui sua grandeza particular e atinge resultados expressivos e semânticos irreduzíveis, revelando também seus próprios graus de dificuldade. Quanto a essas dificuldades, evidentemente as condições materiais de produção podem implicar objetivamente na possibilidade da narrativa longa, que exige tempo de dedicação da escritora ou do escritor. Contudo, não obstante o dado indiscutível da realidade social que afeta objetivamente o trabalho intelectual dificultando a escrita em prosa, deve-se acrescentar outro, tão material e objetivo quanto, para pensarmos a minoridade do romance de autores negros no Brasil: o apagamento/silenciamento da autoria negra é epistêmico, histórico e concreto. Este apagamento pode ser observado no romance através de vários exemplos, como a produção de Carolina Maria de Jesus, que tem mais de seis romances escritos e até hoje não publicados: embora a autora tenha conseguido superar as dificuldades sociais/econômicas/materiais apontadas como o maior empecilho para a produção de ficção, a maior parte de sua escrita permanece soterrada.

Com efeito, o romance é uma forma visivelmente minoritária quando interseccionada à autoria negra. Até este momento, e conforme mapeamento preliminar, ainda não se registra sequer uma centena de romances de autores negros publicados, desde o primeiro romance lançado no Brasil (*O filho do pescador*, 1843), de Antônio Gonçalves Teixeira de Sousa, indo até as obras mais recentes, lançadas em 2018.

Esse pequeno montante se contrapõe às estatísticas nacionais do livro e da leitura, pois, no Brasil, o romance é o gênero literário mais privilegiado pelo universo editorial. Trata-se de uma forma central e envolta em um papel histórico, dado que o romance foi amplamente requisitado na construção das narrativas de identidade da nação e do sujeito nacional brasileiro.

Romance e experiência histórica nacional

“Hoje o escritor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e o Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas”.
João do Rio, 1908

O início da produção de romances escritos no Brasil é posterior à ruptura oficial do território com a condição de colônia e está intimamente ligado à construção tanto da identidade nacional, quanto da elite letrada que a formulava. Com efeito, o romance é um gênero historicamente ligado à enunciação da comunidade nacional imaginada, pois, em termos amplos, romance e nação se conectam. Assim o entendeu Benedict Anderson, para quem o romance e o jornal proporcionaram os meios técnicos ideais para “representar o tipo de comunidade imaginada a que corresponde uma nação. (...) É por meio do material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo constantemente a uma história previamente selecionada” (ANDERSON, 2008, p. 13).

Não por acaso, o romance foi um dos principais recursos empreendidos na construção da identidade nacional brasileira depois da independência de Portugal. Principalmente no século XIX, quando o país buscou se desvencilhar da condição dependente de colônia, a produção de romances no Brasil cumpria os papéis históricos de construção da identidade da nação – e consequente formação da elite letrada (branca e masculina) nacional.

De acordo com Edward Said, a narrativa da nação, enunciada tanto nas literaturas quanto nas histórias nacionais, constrói imagens recorrentes e selecionadas de uma tradição, marcando a identidade nacional por mitos de origem sempre reiterados. Said aborda a tradição como invenção, salientando a

elaboração das imagens puras através do esquecimento de elementos culturais indesejáveis (SAID, 1995, pp. 46-7).

Raymond Williams complementa, ao definir tradição como uma força ativa e modeladora do presente, destacando sua ação radicalmente seletiva. Para ele, a tradição não deixa de ser um processo de seleção daquelas práticas e significados que se quer conservar a favor de interesses de determinado grupo social:

O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta* (WILLIAMS, 1989, p. 119, grifos do autor).

Por fim, como proferiu Benedict Anderson, na ausência de uma origem claramente demarcada, “a biografia de uma nação” seria moldada “tempo acima”, em direção a um passado a ser construído como narrativa requisitada e a serviço do discurso de um tempo presente (ANDERSON, 2013, p. 256). Tais perspectivas podem ser observadas nitidamente no Brasil, por meio da literatura brasileira.

Quando o país deixou de ser colônia de Portugal e precisou inventar-se como nação, um dos marcos mais importantes na direção da aquisição do status nacional foi a criação de institutos responsáveis pela seleção e manutenção da memória. Um exemplo pode ser tomado na fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, poucos anos após o surgimento de seu congêneres francês. Homens brancos letrados reunidos na órbita do IHGB se prostraram à tarefa de pensar o país de acordo com os postulados de uma história empenhada na revelação duma gênese para a nação.

O conceito de Nação operado é eminentemente restrito aos brancos, sem ter, portanto, aquela abrangência a que o conceito se propunha no espaço europeu. Construída no campo limitado da academia de letrados, a Nação brasileira traz consigo forte marca excludente, carregada de imagens depreciativas do “outro”, cujo poder de

reprodução e ação extrapola o momento histórico preciso de sua construção (GUIMARÃES, 1981, p. 7).

Nesse espírito, em 1844, o IHGB, atento à construção do imaginário nacional, lançou um concurso cujo tema era “como se deve escrever a História do Brasil”. Von Martius, um naturalista bávaro, foi premiado com um artigo que defendia que a história do Brasil deveria ser formulada a partir da condição de país tropical com população formada pelo contato entre o nativo, o europeu e o africano. Não obstante, seu artigo, publicado em 1845, afirmava que os nativos viviam em “dissolução moral e civil”, de maneira que “neles não reconhecemos senão ruínas de povos”.

Essa primeira proposição de narrativa para a História brasileira baseada no contato de três raças – sendo que uma delas é considerada em ruínas, a outra, estava sendo escravizada, e a terceira escreve a narrativa – inscreve um padrão axiológico de discurso nacional identitário que para existir, silencia. Assim, no movimento de buscar uma definição para o Brasil, foi definido simultaneamente o *outro* da nação. Tal aspecto fundamental concentra a particularidade do nosso processo: investiu-se numa ideia de nação independente que se constituía como uma unidade *continuadora* da ação eurocêntrica iniciada pela colonização portuguesa, subalternizando no projeto de nação aqueles que a elite branca considerava alijados de valores e noções civilizatórias: as populações índias e negras.

Enquanto a escravidão estava praticamente ausente nas ficções na primeira parte do século XIX (REIS, 1987), podia-se encontrar romances sendo vendidos por escravos, que os levavam sob a cabeça, em balaios (JOÃO, 1908, p. 326). A imagem do negro escravizado carregando um cesto na cabeça cheio de “livros edificantes e novelas” (CUNHA, 1988), ilumina o descompasso intrínseco à nossa situação colonial, pois, em termos de representação, o próprio conteúdo que os romances veiculavam, engajados em construir representações da “realidade” local, constituíam um paradoxo, diante do tratamento que davam à escravidão.

Observado este contexto, tanto na perspectiva das tradições como recorte previamente selecionado, quanto das narrativas alçadas a mito de fundação e de coesão da nação, o romance desempenhou papel de relevo.

A problemática em torno dos processos de construção nacional arregimentada pela voz que enuncia o romance brasileiro já comparece na clássica obra *Formação da literatura brasileira*, de Antônio Candido. Nos capítulos “O triunfo do romance”, “O aparecimento da ficção” e “A corte e a província”, o crítico elabora uma teoria condensada do gênero, segundo a qual, o componente central que pauta a singularidade da forma é justamente a sua potencialidade de “pesquisa e descoberta do país”. O fundamento do romance encontra-se, para o crítico, na “realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano – em concorrência com a vida” (CANDIDO, 2006, p. 109). Eis um ponto a ser retido: a elaboração da realidade é uma ação, necessariamente, dos sujeitos que a elaboram, afinal, ela é resultado de um processo mental.

Para Candido, o romance, em seu período formativo, é vitorioso quando se mantém fiel “à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável” (CANDIDO, 2006, p. 109). Entre o “senso do concreto” e a “transfiguração da realidade”, a “forma objetiva” predominante na configuração do gênero romance faz do seu discurso instrumento cognitivo privilegiado, que irá engendrar uma visão do país. Uma visão particular: da elite, branca, masculina.

Para a compreensão do sistema literário proposto por Candido, um conceito relevante é o de *empenho* da literatura na construção da nação, visto que construir uma literatura independente da portuguesa articula-se diretamente ao projeto de construção da nação brasileira. A ideia de “empenho” em Candido aponta para uma literatura “toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve,

contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, 2006, p. 20).

Quem escreve? Quem se inscreve no processo histórico de elaboração nacional? Perguntas retóricas que enunciam um problema posto, contemporâneo e amparado em dados: quem fala, no romance brasileiro, não é o negro. Em suma, o apagamento da voz do negro nos processos de reflexão da sociedade é especialmente visível e problemático no romance, tendo em vista tais dimensões performativas da forma, isto é, entendendo-o como uma plataforma produtiva de visões do passado; seleção de materiais que sedimentam a tradição; construção de imagens e representações para os sujeitos sociais; formalização estética dos pensamentos, sentimentos e fluxos comunitários e subjetivos; elaboração, do tempo, do espaço e da experiência, etc.

Mas, se o romance brasileiro interage intimamente com a sociedade e as hierarquias históricas que a compõem, por outro lado, para se sustentar, a nação historicamente tem recorrido a ficções, não apenas aquelas que elaboram a representação identitária nacional, mas inclusive as que são vertidas em discurso oficial. Em outras palavras, o que hoje é popularmente conhecido pela fórmula *fake news* refere uma prática antiga, basta lembrar as declarações do Imperador D. Pedro II na Exposição Universal de 1867³, proferidas quando no Brasil ainda regia a escravidão:

³ As Exposições Universais eram “responsáveis pela circulação de mercadorias e ideias do novo mundo (...). Mais ainda, as exposições eram fundamentais como espaços de divulgação e defesa dos Estados nacionais, que se faziam representar nos pavilhões construídos com verbas oficiais aliadas ao capital privado. Durante meses os pavilhões mostravam a pessoas do mundo todo uma síntese do que se produzia, pensava e vivia nos países ali representados. Os pavilhões eram espaços físicos onde se buscava representar o país. (FERREIRA; FERNANDES & REIS, 2010, p. 80). Durante a Monarquia, o Brasil participou das exposições de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris). Para cada uma, foram preparados materiais bibliográficos que objetivavam apresentar uma ideia de Brasil que pudesse sustentar sua entrada no rol do “mundo civilizado”. No volume *The Empire of Brazil at the Paris International Exhibition of 1867*, o destaque é para a ação civilizadora do Estado em relação às populações índias, reconhecendo ainda, a preocupação internacional com a permanência da escravidão.

Os escravos são tratados com humanidade e geralmente bem instalados e alimentados. Na maior parte das *plantations*, é-lhes permitido cultivar porções de terra por sua própria conta, e dispor do produto com toda liberdade. O trabalho é atualmente moderado e usualmente estende-se apenas pelo período diurno; as noites são dedicadas ao repouso, à prática das religiões, à diversão para todos.

Um ano depois de abolir a escravidão, afirmava-se: “O Brasil conta hoje ao menos quatorze milhões de habitantes, e mais nenhum escravo! A própria palavra escravidão desapareceu de nosso país, foi riscada de nossas leis. Só restam cidadãos livres, submetidos aos mesmos deveres e gozando dos mesmos direitos” (1889, p. XV)⁴. Ficções, portanto, organizando a narrativa oficial do estado.

Já a literatura, onde a imaginação é esperada, produziu e produz conceitos e representações estereotipadas sobre o negro, que repercutem na experiência social coletiva, atravessando temporalidades. No caso da mulher negra, tais representações incidem principalmente na construção de uma “iconografia de corpos” (HOOKS, 1995) sexualmente violáveis e destituídos de pensamento, uma iconografia facilmente perceptível no arquivo discursivo em torno do feminino negro na literatura brasileira – as clássicas personagens dos romances de Jorge Amado; a Rita Baiana; a Nega Fulô; a Vidinha, de *Memórias de um sargento de milícias*; Maria Olho de Prata, personagem do romance *João Abade*, de João Felício dos Santos; Jini, de Guimarães Rosa, entre outras, estão nesta categoria. Bell hooks mostra as implicações da construção histórica de tal iconografia, mantida ativa ainda no presente:

Mais que qualquer grupo de mulheres, as negras têm sido consideradas ‘só corpo, sem mente’. (...) Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (HOOKS, 1984, p. 469).

⁴ Ver FERREIRA; FERNANDES & REIS, 2010.

Partindo desse poder que a narrativa possui de gerenciar as representações sobre a nação, os sujeitos, a experiência histórica e o tempo; e, observando a problemática em torno da representação nacional pela perspectiva da autoria negra, encontramos na forma romance um campo fértil de abordagem. Justamente pela capacidade do gênero de formular narrativas que projetam sentidos para o passado e presente; para as sociedades e o jogo de forças sociais que configuram suas disputas internas; para as subjetividades e profundidades do sujeito; etc., permitindo um espaço soberano de criação de perspectivas “pluriversais” (RAMOSE, 2011).

Corpo de romances de autoras negras brasileiras

“Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras...”

Maria Firmina dos Reis, 1859

Em levantamento (preliminar), encontrei um conjunto restrito de romancistas negras brasileiras. Ei-las, seguindo a ordem cronológica em que publicaram: Maria Firmina dos Reis; Ruth Guimarães; Carolina Maria de Jesus; Anajá Caetano; Aline França; Marilene Felinto; Conceição Evaristo; Ana Maria Gonçalves; Miriam Alves; Ana Paula Maia; Eliane Alves Cruz. Suas obras, publicadas nos séculos XIX, XX e XXI, constituem um *corpus* que congrega inúmeros pontos comuns.

Muitos romances de autoras negras no Brasil se comunicam (entre si) ao inscrever experiências históricas silenciadas em português. Trata-se de um corpo textual que evoca uma *episteme partilhada*, identificada pela sua ênfase em

interpelar a História, tomando-a como um paradigma aberto que abarca novas possibilidades, desde o ponto de vista da experiência do sujeito negro. É o que se observa nas obras: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães. *Pedaços da fome* (1963) e *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus. *Negra Efigênia, paixão do senhor branco* (1966), de Anajá Caetano. *A mulher de Aleduma* (1981), de Aline França. *As mulheres de Tijucoapapo* (1982), de Marilene Felinto. *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo. *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves; *O crime do cais do Valongo* (2018), de Eliane Alves Cruz, entre outros. Um *corpus* textual em que a *autoria* negra feminina estabelece o fio de contato e a *forma* de contar tece a conexão. Nestas obras, reescreve-se a história, dando a elas (à história e à escrita) uma “dimensão performativa”:

Impõe-se saber: na ausência de vestígios e de fontes com fatos historiográficos, como se escreve a história? Rapidamente começou a criar-se a ideia de que a escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, convocados para relatar uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo em si pontilhado, lutando para se definir não como um compósito absurdo, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis em toda modernidade. Esta escrita esforça-se, aliás, por edificar uma comunidade que se forja a partir de restos dispersos em todos os cantos do mundo. No Ocidente, a realidade é a de um grupo composto por escravos e homens de cor livres que vivem, na maior parte dos casos, nas zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no meio de um estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, é, fundamentalmente, um estado escravagista. Ao longo deste período, a escrita da história tem uma dimensão performativa. A estrutura de tal performance é de ordem teleológica. O objetivo passa de fato por escrever uma história que reabre, para os descendentes de escravos, a possibilidade de voltarem a ser agentes de sua própria história. No prolongamento da Emancipação e da Reconstrução, a reescrita da história é, mais do que nunca, considerada um ato de imaginação moral (MBEMBE, 2014, p. 60).

Muitos romances de autoras negras no Brasil tem se prostrado à escrita da memória, voltados para o tempo pretérito, como os acima citados. Nestes romances, há, de fato, uma disputa pela narrativa do passado. No entanto, não são

romances históricos, ou não são apenas: são narrativas que se localizam na espiral dos tempos, na encruzilhada onde as temporalidades se tangenciam, deflagrando os lugares em que o passado permanece escrevendo o hoje, atravessando as continuidades, ruínas e permanências entre o colonial e o pós-colonial, configurando o passado e o presente. Em outras palavras, ficções que nos ajudam a entender as partes do passado que permanecem produzindo os embates contemporâneos, dizendo daquilo que é mantido silenciado, ou interdito, nos discursos que sustentam a nação a partir da permanência da fibra colonial. Com efeito, seja no século XIX, XX ou XXI, todas as obras são compostas tangenciando a escrita da História. Não qualquer história, mas a história que permeia a experiência negra no território nacional – a partir da qual outra história do Brasil emerge.

Esse gesto é inaugurado pela escritora oitocentista Maria Firmina dos Reis, cujo romance, *Úrsula*, instaura sentidos inauditos na ordem do discurso em língua portuguesa ao articular, de forma pioneira na ficção, o negro como sujeito, e a escravidão como uma racionalidade que sustentava o modo de vida não apenas do maléfico Senhor, mas também da bondosa mocinha e sua mãe – vítimas do patriarcado, beneficiadas pela ordem escravista. Dessa forma, o romance apresenta não apenas espectros da experiência histórica do sujeito negro vivendo sob o regime escravo, mas também a própria racionalidade do cativo, sustentando as relações e a visão de mundo dos brancos.

Com *Úrsula*, abre-se um paradigma enunciativo que pode ser rastreado nos romances de autoras negras publicados depois, configurando uma série literária, um cânone, assim concebido e reivindicado. Neste conjunto, destacam-se elementos e pensamentos que apontam para o que restava silenciado pelas narrativas canônicas, como: 1) O protagonismo da mulher negra, autora, agente e narradora da própria história e da História coletiva. 2) A memória, como veia viva que conecta sujeito, comunidade, tempo e espaço, na enunciação de experiências históricas que remetem à diáspora como matéria formadora da nação brasileira. 3) O entendimento da violência como instrumental da sociedade, suplantando a

interpretação fixada pela literatura brasileira oitocentista e continuada por boa parte do pensamento social brasileiro produzido no século XX, no qual “a violência jamais comparece, evocando-nos, num outro âmbito, mas ainda dentro das representações sociais, os mitos da ‘história incruenta’, da ‘cordialidade’ e da ‘índole pacífica do povo brasileiro’, de evidentes conotações ideológicas” (REIS, 1987, p. 20).

Úrsula é uma ficção de fundação, escrita por uma mulher negra no século XIX, que apresenta uma perspectiva interseccional de entendimento do jogo de forças que conforma o social: através dos seus personagens, representativos de posições diversas, o romance articula uma tessitura “pluriversal” (RAMOSE, 2011), pois, além da subjetivação da mulher negra e do homem negro, o texto salienta o governo sobre a vida da mulher branca dentro da ordem patriarcal; mostra a dissidência da masculinidade branca hegemônica através de um herói que não compactua com o etos do Senhor; e aponta o centro do poder gerador de violência e opressão na intersecção de gênero, raça e classe: a masculinidade branca senhorial, representada por homens que possuem o título de Comendador.

Através da enunciação de Susana, narrando em primeira pessoa as memórias de sua vida antes do seu sequestro na África, Maria Firmina dos Reis torna visível para o leitor e a leitora do século XIX a existência negada de uma mulher negra, que tinha amigos, que tinha vida própria, pertencimentos culturais, que viveu a experiência amorosa e a maternidade. Até o dia em que “os bárbaros” romperam a linha de continuidade de sua trajetória e trouxeram-na para o território brasileiro, onde deixou de ser pessoa e passou a ser escrava. Através dessa possibilidade de enunciação, o romance articula uma negação da ordem social escravocrata sustentada numa fala que opera uma inversão da concepção hegemônica de civilização, ao apontar que bárbaros eram os escravocratas.

Vou contar-te o meu cativeiro. Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha

tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorriu-se para mim, era ela a gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe e fui-me à roça colher milho. Ah! nunca mais devia eu vê-la... Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira - era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares onde tudo me ficava - pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar... Meteram-me a mim e mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer no seu lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhe doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! Muitos não deixavam chegar a este último extremo - davam-se à morte. Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais sofridos entraram a vozejar. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foram sufocadas nessa viagem pelo horror constantes de tamanhos atrocidades (REIS, 2017, pp. 102,103. Grifos meus).

Quando Maria Firmina dos Reis dispõe na boca de Susana essas palavras, a memória ficcionalizada da escrava provoca um dissenso na *comunidade imaginada* elaborada nos romances e em outros discursos de nação. A enunciação de Susana ensina o leitor - amplia seu repertório de imaginação e conhecimento acerca de seu próprio território. Quando Susana narra em detalhes as memórias de sua vivência, por um lado, ao trazer à superfície do texto um passado vivido no espaço

africano – ainda que a África rememorada seja idealizada – ela tenciona o passado que o romantismo tanto prezava e que os discursos ficcionais de nação projetaram no índio. Por outro lado, ao narrar, pela primeira vez em primeira pessoa na literatura de língua portuguesa, a travessia pelo atlântico após ser raptada em sua terra natal pelos europeus, a narrativa amplia o conhecimento sensível do leitor da época acerca de seu próprio presente, a partir da realidade trágica ao qual milhares de pessoas negras eram submetidas.

Ao situar o ato de fala de Susana como enunciação criadora de uma realidade ficcional problematizante do texto nacional, coloca-se o romance em diálogo crítico não apenas com o seu contexto de produção, mas com o nosso próprio momento contemporâneo. Não é por acaso que nos últimos anos tem ocorrido uma imensa ampliação do interesse crítico, editorial e de público leitor em torno da escrita de Maria Firmina dos Reis, construindo visibilidade à sua obra. Não se trata exatamente de resgate, mas sim de trazer o romance para o hoje, localizando nele problemas e questionamentos a partir das urgências do agora. No romance de Firmina, *o negro é o sujeito que problematiza a sustentação do colonial* e isso o posiciona em uma matriz epistemológica outra em relação a maior parte dos textos que circulavam no século XIX, e que hoje são arquivos do cânone literário.

O paradigma discursivo aberto por Maria Firmina dos Reis no XIX está em plena circulação (embora nem sempre tenha visibilidade), conforme se nota na continuidade dos romances de autoras negras brasileiras publicados nos séculos XX e XXI. Nestas ficções, rompe-se o silenciamento sobre a experiência histórica do negro no texto nacional, tornando-o silêncio prescrito.



Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas, reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/ IMESP, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar Escravo, Ser Olhado. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea, um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERREIRA, Gabriela Nunes; FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi & REIS, Rossana Rocha. O Brasil em 1889: um país para consumo externo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n.81, 2010, p.75-113.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, n.1, 1981, Rio de Janeiro.

HOOKS, Bell. *From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.

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

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

RIO, João do. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Dep. Nacional do Livro, [1908]1994.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 6. ed. Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 2017.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo. Hierarquia no romance brasileiro*. Niterói, EdUFF: 1987.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Recebido em 30/03/2019

Aceito em 28/07/2019

Nas trilhas da memória: *Mayombe* e *Noites de vigília* entre a literatura e a história angolanas

On the tracks of memory: *Mayombe* and *Noites de vigília* between Angolan literature and history

Adelino Pereira dos Santos¹
Derneval Andrade Ferreira²

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar reflexões sobre o lugar da memória na construção da história da luta do povo angolano contra o colonialismo europeu, registrada simbolicamente nas narrativas dos romances *Mayombe*, de Pepetela, e *Noites de Vigília*, de Boaventura Cardoso, considerando-se como pressupostos teóricos estudos da História Cultural e da Crítica Literária. Quando se toma o texto ficcional como base de estudos referente à memória, é preciso compreender as diversas vertentes que a literatura assume como instrumento de pesquisa. Nesse caso, o texto literário, dentre outras funções, pode assumir quase um lugar de memória, visto que o texto fictício apresenta certos aspectos que revolvem a memória, contribuindo assim para a ressignificação de papéis, um melhor entendimento cultural e também para reavaliar certas atividades e práticas sociais. Uma primeira versão deste texto foi apresentada como seção de capítulo da tese de doutorado em Estudos Étnicos e Africanos de um dos autores deste trabalho, defendida em 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; História; Angola; Pepetela; Boaventura Cardoso.

ABSTRACT

The aim of this work is to present reflections on the place of memory in the construction of the history of the struggle of the Angolan people against European colonialism, symbolically recorded in the narratives of the novels *Mayombe*, by Pepetela, and *Noites de Vigília*, by Boaventura Cardoso, considering the theoretical studies from the Cultural History and Literary Criticism. When the fictional text is taken as the basis for studies concerning memory, it is necessary to understand the various aspects that literature assumes as a research tool. In this case, the literary text, among other functions, can almost assume a place of memory, since the fictitious text presents certain aspects that revolve the memory, thus contributing to the re-signification of roles, a better cultural understanding and also to reevaluate certain activities and social practices. A first version of this text was presented as a section of chapter in the doctoral thesis on Ethnic and African Studies, by one of the authors of this work, defended in 2016.

KEYWORDS: Memory; History; Angola; Pepetela; Boaventura Cardoso.

¹ Doutor em Letras e Linguística e professor da área de Ciências Humanas.

² Doutor em Estudos Étnicos e Africanos e professor da área de Letras.

Primeiras palavras: o papel da memória na construção da história

A história da humanidade é registrada de diversas formas e pode ser compreendida e (re)interpretada de diferentes maneiras, levando-se em consideração os contextos que se apresentam em distintas épocas. Figuras, desenhos, imagens, textos são produzidos, cotidianamente, deixando marcas e delineando aspectos culturais de lugares e espaços modificados pelo próprio homem. Essas experiências vividas e experimentadas pelo homem constituem-se em elementos capazes de gerar inúmeras representações que podem ajudar na composição e na recomposição da esfera social e cultural do homem ao longo de sua formação histórica. Muitas dessas experiências ao longo dos anos vão se perdendo, fragmentando-se, e é por meio da memória que se pode restabelecer imagens e recuperar fatos, visto que ela deve ser vista não somente como ferramenta para guardar lembranças, mas, sobretudo, como capacidade de (re)significação de coisas e da própria consciência humana.

Assim, quando se propõe discutir aspectos relacionados à cultura africana não se pode dispensar discussões relevantes aos estudos sobre memória, até porque a história desse continente é marcada pela heterogeneidade cultural formada ao longo dos anos e sua constituição histórica guarda elementos importantes que revolvidos por processos memorialísticos podem ajudar na reinterpretação e ressignificação de fatos, criando novas imagens e linguagens capazes de (re)ensinar e (re)traçar os caminhos genuínos em direção aos costumes tradicionais como formas de resistência cultural, política e social.

Na cadeia dos estudos sobre memória, é relevante destacar as contribuições de Paul Ricoeur (2007) para que se possa reconhecer a importância desse fenômeno na constituição histórica de um povo. A análise de Ricoeur tem como ponto de partida as matizes do pensamento da filosofia antiga, tal como o de

Husserl, desdobrando posteriormente para a vertente contemporânea, na qual se evidencia o pensamento de Bergson. Segundo o filósofo francês, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). Numa perspectiva fenomenológica, Ricoeur destaca o nexos existente da memória com o passado, pondo em discussão o seu valor referencial. Ressalta-se ainda que os estudos decorrentes da abordagem fenomenológica da memória concentram sua discussão por um lado em conceitos de memória coletiva (HALBWACHS, 2006) de cunho mais sociológico e, por outro lado, enfatizando mais as questões epistemológicas levantadas por Pierre Nora (1984 e 1986).

Outro aspecto importante observado por Ricoeur (2007) que também deve ser pontuado neste trabalho é a relação da memória com a história. Essa discussão requer, outrossim, uma preocupação fenomenológica visto que tenta explicar que os fatos não estão centrados tão somente na perspectiva histórica, nem tampouco na dinâmica social, mas, sobretudo, nos próprios fatos. A partir dessa ótica, tem-se uma visão ontológica tanto dos fatos quanto da memória e da história. Os pontos apresentados sob a ótica de Ricoeur levam o leitor a perceber que a memória é um fenômeno inerente à natureza humana, e seu caráter, porém, toma dimensões dialéticas, visto que a memória, como registro do vivido, torna-se um fator extremamente relevante de preservação e de resgate de imagens ou de reconstrução da experiência humana.

Tratando-se de um estudo ficcional cuja investigação beira os campos da história e da ficção, ressalta-se a relação existente entre memória e imaginação, abordagem também feita por Ricoeur em sua obra intitulada *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Reconhecendo a estreita relação entre memória e imaginação, o autor afirma que a memória não é significado de imaginação tão somente, é algo que pode fazer remeter ao passado por meio de determinados dados que estão arquivados na mente humana. Não obstante, ele tenta ainda distinguir o que pode ser imaginado daquilo que tenha ocorrido no passado e o

que pode vir à tona por meio de processos de rememoração, ou seja, por meio da memória, da retomada consciente de um fato ou acontecimento que alguém tenha tido a oportunidade de vivenciar.

Assim, pode-se tentar estabelecer um vínculo entre o plano das experiências vividas com o plano das imagens, atendo-se para as representações que são responsáveis pela criação dos diversos conceitos retomados do passado. Dessa forma, a memória não está ligada à imaginação enquanto fenômeno de fantasia, de ilusão, mas, sobretudo, ao fato de a memória recorrer sempre a processos de representação de coisas e de fatos anteriormente apresentados.

A partir dos pressupostos teóricos da História Cultural e da Crítica Literária, o objetivo deste trabalho é apresentar reflexões sobre o lugar da memória na construção da história da luta do povo angolano contra o colonialismo europeu, registrada simbolicamente nas narrativas dos romances *Mayombe*, de Pepetela, e *Noites de Vigília*, de Boaventura Cardoso, conforme passam-se a considerar nas duas próximas seções, a seguir. Uma primeira versão deste texto foi apresentada como seção de capítulo da tese de doutorado em Estudos Étnicos e Africanos, de um dos autores deste trabalho, defendida em 2016.

Mayombe e Noites de Vigília: documentos de revisão da memória angolana

Quando se toma o texto ficcional como base de estudos referente à memória, é preciso compreender as diversas vertentes que a literatura assume como instrumento de pesquisa. Nesse caso, o texto literário, dentre outras funções, pode assumir quase um lugar de memória, visto que o texto fictício apresenta certos aspectos que revolvem a memória, contribuindo assim para a ressignificação de papéis, um melhor entendimento cultural e também para reavaliar certas atividades e práticas sociais.

Em relação aos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, a memória constitui-se em uma de suas principais características, pelo fato de fomentar as tradições e a cultura de povos com historicidade secular. E segundo Nelly Richard (apud, MATA, 2010, p. 239), “a memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus módulos para que se ensaiem de novos acontecimentos e compreensões”.

Os romances *Mayombe*, de Pepetela, e *Noites de Vigília*, de Boaventura Cardoso, em discussão neste trabalho, assumem um papel extraliterário, adquirindo um caráter, às vezes, documental, visto que “mediada pelo compromisso com algo que, sem desconsiderar a dimensão estética dos textos, busca ultrapassá-la, empenhada em potencializar seu poder de intervenção” (CHAVES, 2005, p. 289). *Mayombe* e *Noites de Vigília* evocam vozes que trazem à tona importantes discursos sobre a constituição e a formação do povo angolano, transformando-se assim em “documentos” valiosos, tomados não apenas pela literatura, mas também pela história. Esses textos apresentam elementos que podem ser lidos e relidos tanto à luz da história quanto da literatura, numa espécie de leitura e interpretação de fatos do passado. Sobre essa ideia, Mata (2009) afirma que

assim, como a escrita da História não registra a realidade, mas interpreta-a, conferindo-lhe significância(s) a partir de mudanças na estrutura do edifício social, também a escrita literária, mesmo na representação factual, fixa na letra as imagens do passado, que mais não são do que interpretações do passado, versões do Mundo. (MATA, 2009, p. 150).

Os personagens das narrativas são criações imaginárias e saem da movediça área da fantasia e, compulsória ou voluntariamente, penetram em zonas que revelam diversos lugares, diversas línguas, exprimem vidas de povos em variados tempos, transformando assim a literatura num verdadeiro fenômeno cultural, numa força humanizadora capaz de romper os trâmites impostos pelo acaso da vida comum. Muitas vezes, os personagens passam de sujeitos

imaginários para atores quase humanizados, encenando, por meio de cores e gestos, passagens da vida real. Além disso, por meio de atitudes e comportamentos, lutam na preservação do passado, exploram fatos do presente e contribuem significativamente na invenção de um futuro, a fim de vislumbrar outras realidades. É nesse ínterim que a memória é sumariamente reconhecida como o principal fenômeno denexo entre o passado e o presente, sendo capaz de reconstruir discursos e aspectos culturais que tentaram apagar ou silenciar por muitos anos.

Apresentando temáticas muito similares, muito embora com abordagens distintas, as obras *Mayombe* e *Noites de Vigília* exibem, em grandes partes das narrativas, um regresso ao passado, mostrando como “a memória do passado é diversa” (MATA, 2010, p. 239) a fim de constituir-se em narrativas que tentam reescrever partes da história angolana. Se por um lado *Mayombe* tenta abordar o movimento que antecede a independência de Angola, tendo como foco principal as ações de guerrilhas, *Noites de Vigília* nasce como uma espécie de revisionismo desse movimento, proporcionando uma releitura de fatos e acontecimentos a partir de diferentes olhares e de discursos que não são tomados pelo princípio da contradição, apenas apresentam as duas faces de um período que marcou cultural e politicamente a sociedade angolana.

Ao analisar as narrativas, tenta-se capturar as manifestações sociais, históricas e culturais mantidas por tempos na memória do povo angolano. A literatura, por sua vez, realiza esse processo por meio de seus sujeitos imaginários, na sua dimensão cultural dotada de historicidade; e numa relação dialógica entre sujeito, tempo, espaço e história, os diversos discursos, as diversas vozes manifestam-se por meio da memória, procurando revelar a Angola dos passados ocultos, representados ou não pelos discursos colonialistas e anticolonialistas, a fim de que se possa reescrever no presente um novo tempo histórico. Discutindo a relação passado/presente na literatura angolana, Chaves (2005) afirma que ao se realizar um estudo panorâmico da literatura desse país, percebe-se a valorização

do passado como um dos tópicos do programa elaborado por escritores angolanos. Por isso, segundo a autora,

não é de estranhar, portanto, que a ideia de libertação que marca o processo literário angolano seja assim atravessada por esse desejo de resgate de um passado distante. Regressar no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença. [...] Num universo tensionado pela ocorrência de tantas rupturas, o apego a certas marcas da tradição se ergue como um gesto de defesa da identidade possível. (CHAVES, 2005, p. 48).

Em linhas gerais, Chaves enfatiza que é preciso mergulhar em histórias de passados distantes capazes de contribuir na reestruturação do país e de sua nacionalidade, ou até mesmo naquelas que, inconscientemente, reportam-se às feições da reprodução colonialista, visto que “a literatura será também um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial” (CHAVES, 2005, p. 54).

Os escritores angolanos Pepetela e Boaventura Cardoso evidenciam, em *Mayombe* e *Noites de Vigília*, respectivamente, delimitações sociais, políticas e culturais na formação histórica de Angola, com o objetivo de contribuir para um novo olhar sobre a memória do povo angolano. Tal postura possibilita uma reavaliação da identidade nacional angolana e da história do país, na medida em que a literatura anticolonial projetava olhares sobre o passado, capaz de instigar no leitor reflexões a respeito do discurso historiográfico e da constituição histórica de Angola. O principal ponto de partida dos escritores é, sem dúvida, a história oficial que a partir da movimentação da narrativa é recontada sob novos pontos de vista. Esses novos posicionamentos tendem a não consultar o passado tal qual ocorre, pelo contrário, eles tencionam a proporcionar uma releitura desse passado, ressignificando os fatos históricos. Dessa forma, a literatura ultrapassa os limites da ficcionalidade e adquire também uma contextualização capaz de problematizar os acontecimentos históricos em suas múltiplas facetas que a narrativa pode revelar.

Dentre outros, os romances *Mayombe* e *Noites de Vigília* constituem-se em narrativas cuja ficção relaciona a história angolana com a memória de seu povo, num plano artístico em que os diversos discursos se cruzam no decorrer das narrativas. Por meio de diversas vozes do passado na memória em trânsito, percebe-se uma gama de vivências, reposicionadas na mixórdia em que o homem ligado ao tempo passado/presente transforma-se num elemento representativo capaz de perceber e denunciar a força colonialista. A exemplo disso, pode-se citar o personagem Saiundo, de *Noites de Vigília*, que, de forma memorável, retorna ao passado e reflete sobre o sistema político implantado em Angola pós-independência. Durante a narrativa, narrador e personagem se fundem, dando uma dimensão plural aos fatos narrados. Eis, portanto, o depoimento de Saiundo sobre o regime político instaurado em Angola:

Bom, depois daquele trágico acidente comecei a pensar muito na minha vida, a interrogar-me sobre se tinha mesmo valido a pena bater-me por uma causa que considerava justa, é claro, e cheguei à firma conclusão de que no fundo o que eu tinha como certeza absoluta era de que eu não me identificava com o regime que vocês tinham implantado em Luanda. Pelo o que eu ouvia dizer, era um regime que não tinha nada de democrático, absolutamente nada, antes pelo contrário, o regime era não uma ditadura democrática e revolucionária, mas uma ditadura de partido único que manda e desmandava no povo todo em geral, de Cabina ao Cunene. (CARDOSO, 2012, p.115).

A partir do depoimento de Saiundo, problematizam-se importantes questões reflexivas sobre a situação colonial e anticolonial em Angola. Muitos aspectos contornados pela memória, similares a esse depoimento do personagem, referentes a elementos culturais, políticos e sociais africanos representam uma crítica profunda a valores impostos pela colonização ou agem como um dispositivo mantenedor do discurso que dominou muitos povos secularmente.

Ainda procurando refletir sobre o passado histórico de Angola, percebe-se que Quinito, personagem principal de *Noites de Vigília*, também abre espaços para

refletir sobre os efeitos dos discursos colonialistas. Em muitas situações, ele é anunciador de vozes muito semelhantes com outros personagens presentes em *Mayombe*. Quinito, em diversos momentos da narrativa, adquire a característica de um personagem que vê a guerra como elemento crucial em lutas e conquistas, principalmente quando se trata de uma guerra em prol de uma constituição democrática para o país. Na posição de narrador, Quinito recorre à memória e relembra seu posicionamento em relação à dominação branca:

eu que estava habituado a matar brancos à facada e à tiro, a ver o sangue das minhas vítimas jorrar com pujança no momento em que se despediam da vida, eu meu caro Saiundo, me sentia me tremer todo, vacilava, sentia que aqueles cadáveres eram todos de pessoas da minha família, representavam um pouco de mim mesmo, as águas do meu rio, o meu sangue, a minha vida terminada em poucos segundos, ao mesmo tempo começava a sentir crescer em mim um sentimento de vingança por aquelas mortes, eu tinha de vingar aquela matança, já! (CARDOSO, 2012, p. 35).

O sentimento expresso por Quinito marca a constituição de uma identidade que beira à agressividade e à ideia de vingança. É uma forma de vingar-se do inimigo usando métodos muito similares àqueles usados pelos colonizadores, como se a derrota do outro contribuísse para a virada de página dos feitos históricos e culturais. Essa análise permite ainda observar que tal atitude de Quinito não dialoga comumente com as propostas dos discursos anticoloniais, visto que esses discursos advogam por concepções que tendem a elevar o homem pós-colonial a um estágio de consciência política e social e, acima de tudo, que não se apega na debilitação do outro como sustentáculo de sua promoção. Os discursos anticoloniais fomentam uma ideia calcada nos alicerces da renovação de valores, ressignificação do passado e na reintegração do homem angolano às suas raízes, a fim de que ele assuma o verdadeiro papel de protagonista de sua história.

Assim como tantos outros discursos, a literatura também é um meio que viabiliza a proliferação de ideias e sentimentos que ajudam a compor a personagem histórica de um povo, por isso “a relevância do compromisso com a

história do país constitui sempre uma característica expressa da literatura angolana” (CHAVES, 2005, p. 69). Nesse sentido, diversos autores angolanos tentam reescrever a história do país, convertendo o tempo passado em matéria artística e protagonizando seus variados sujeitos que compõem as narrativas. Dessa forma, as vozes surgem não totalmente superadas do passado colonial, mas com fortes tendências em revisioná-lo, até porque “o homem angolano, desde um remoto passado, teve que reconhecer no eixo de seu universo cultural as questões trazidas pelo colonialismo” (CHAVES, 2005, p. 69).

Sabe-se que estudiosos de diversas áreas empenharam-se em realizar pesquisas sobre a memória pelo fato de entendê-la como um mecanismo importante na reconstrução da história, nas práticas sociais e no entendimento da cultura. E para tal empreendimento, perceberam ainda que o tempo passado é o principal recurso usado pela memória para, a partir de então, entender melhor o presente e projetar o futuro. Nesse sentido, muitos literatos problematizam a representação de fatos históricos para demonstrar seus efeitos que se fazem presentes na memória de uma determinada nação.

Imbuídos desse pensamento, Pepetela e Boaventura Cardoso tentaram fazer isso em seus romances *Mayombe* e *Noites de Vigília*, respectivamente, retomando fatos históricos do povo angolano em tempos de guerra e de luta pela implantação da democracia, a fim de chamar a atenção aos leitores sobre a importância do nexo que há entre o passado e o presente para a formação da historicidade do povo angolano. As histórias de guerrilhas e lutas são recontadas por personagens e narradores utilizando certas estratégias exclusivas das narrativas literárias, muito embora também representem conhecimentos de mundo capazes de transformar realidades postas e sacralizadas secularmente. Sobre a possibilidade de a memória servir o presente e o futuro, Jacques Le Goff, (1994) destaca:

a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos

trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1994, p. 47).

Baseando-se nas considerações de Le Goff (1994), afirma-se que tanto Pepetela quanto Boaventura Cardoso conseguem trazer à tona para o texto literário elementos importantes da constituição histórica de Angola, promovendo, assim, um constante diálogo entre literatura e história. Dessa forma, os romancistas conduzem os leitores a renomearem o passado, como também refletirem sobre ele e sobre as atuais condições da formação da política, da cultura e da sociedade angolana.

Assim, as diversas vozes do comandante Teoria, de Lutamos, de Sem Medo, personagens marcantes do romance *Mayombe*, e de Quinito, Saiundo, Dipanda, na narrativa *Noites de Vigília*, fazem reascender fragmentos de memória sobre a nova condição do povo angolano pós-independência. Ao tempo em que também conseguem recuperar o passado a partir de reminiscências e de digressões por meio da memória, transformando-os em símbolos e representações expressos ao longo das narrativas, com o objetivo de recolocar o homem angolano no campo literário como constructo de sua própria história. Ressalva-se, entretanto, que esses romances agenciados por fragmentos de memória movimentam certas experiências e vivências expressas por povos com histórias seculares, como forma de recriá-las e torná-las historicamente significantes diante de um presente formado por forças atávicas dos princípios colonizadores ainda não totalmente superadas.

O projeto de reconstrução histórica de Angola apresenta algumas incursões que eram compartilhadas por um grande número de angolanos, de diferentes etnias e de distintas classes sociais. Povos que ocupavam os mais variados territórios angolanos, formadores de uma cultura heterogênea, que guardam tradições seculares e perpetuam ensinamentos fundamentais sobre a história, a cultura e os valores sociais, que dividiam juntos os ideais de libertação de seu país, apresentando um forte desejo de instaurar um regime que hostilizasse as forças



esmagadoras do colonialismo. Esses povos, outrossim, faziam parte de um grupo de idealizadores que fomentava a criação de um discurso que além de revelar as contradições do colonialismo, fizesse desse sistema também um caminho cujos meandros servissem de base para constantes preocupações e reflexões quando se pensa na reconfiguração da história de Angola e nas relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados.

Assim, o ideário que expressaria a valorização da cultura angolana e, numa extensão maior, a dos próprios africanos, era compartilhada por grande parte da população, atentando-se para as especificações. Essa forma de pensar, tendo como base o levante coletivo, ultrapassa o plano individual e engloba a outras relações que são construídas a partir de experiências estabelecidas de forma mútua entre os indivíduos, gerando assim um efeito de coletividade.

ÚLTIMAS PALAVRAS: A MEMÓRIA DO INDIVÍDUO À COLETIVIDADE

Ao discutir ainda sobre memória, recorre-se à ideia de Halbwachs (2006), uma vez que a partir de seus estudos, pensa-se, então, em uma dimensão da memória que ultrapassa o viés individual, levando-se em consideração que a memória de um indivíduo não é apenas sua, ela é construída a partir de contextos sociais. Ainda segundo o autor, as memórias são construções dos grupos sociais e são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada. Nesse sentido, há um esforço em compreender os diversos quadros sociais que compõem a memória, não prescindindo das lembranças carregadas individualmente, mas reconhecendo que suas construções são frutos de internas relações sociais, tão importantes e fundamentais para a construção de pensamentos coletivos. A respeito da construção da memória coletiva, Halbwachs (2006) considera que:

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 26)

Percebe-se ainda que a memória individual não deixa de existir, ela faz parte de um fenômeno que leva em consideração diferentes contextos, com a presença de distintos participantes. Essa congruência permite que haja uma transposição da memória no âmbito individual para se converter em um conjunto de fatos compartilhados por vários indivíduos de um grupo, passando de uma memória particular para uma memória coletiva. Observa-se, portanto, que a construção da memória ocorre por processos estreitos entre o mundo individual e o mundo coletivo, visto que o indivíduo aciona suas memórias a partir de lembranças de grupos com os quais se identifica. E, segundo ainda Halbwachs (2006),

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existiam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser construída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

O autor francês ressalta também a importância do meio social no processo de construção de uma memória, pelo fato de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que as lembranças são construídas no interior de grupo, partilhando experiências e vivências.

Marina Maluf (1995) em sua obra intitulada *Ruídos da Memória*, comunga com as ideias de Halbwachs e afirma que

a memória individual não é descartada por Halbwachs. Apesar da possibilidade da lembrança estar determinada pela função social,

cada indivíduo se insere de uma forma particular nas múltiplas redes das quais faz parte e nas quais atua. Para o autor, a memória de uma pessoa está enlaçada à memória do grupo, que por sua vez está integrada à memória mais ampla da sociedade – a memória coletiva. (MALUF, 1995, p. 35).

Para Maluf, a memória pessoal compreende lembranças que são invocadas por certas referências de cunho social, sendo consensualizadas mediante relações que são estabelecidas dentro de diferentes grupos. Dessa forma, a constituição da memória coletiva dá-se por meio das relações que os indivíduos estabelecem com outros indivíduos, marcada por um tempo passado que se restaura no momento presente a partir de fragmentações da própria memória.

Retomando as reflexões de Halbwachs (2006), pode-se afirmar a presença de configurações de memória coletiva nos romances *Mayombe*, de Pepetela, e *Noites de Vigília*, de Boaventura Cardoso, principalmente pelo fato de que a longa trajetória desses autores foi matizada pelas questões referentes à busca da identidade nacional e ao princípio de libertação, fatos que refletem a resistência pelas cisões provocadas pelo regime opressor colonialista, vigorado por longo tempo.

Ao narrar situações em que a luta de libertação de Angola, no caso de Pepetela, e a luta pela consolidação da paz angolana, no caso de Boaventura Cardoso, bases centrais dos romances, compreende-se que esses autores demonstram um forte aspecto da memória coletiva do povo angolano: a busca incessantemente de sua autonomia política e cultural. Os personagens que desfilam ao longo das duas narrativas expressam sentimentos que em um dado momento, mesmo vivendo e compartilhando aspectos diversos, comungam pontos de vista relacionados à história política de Angola.

Assim, a memória coletiva é representada pelos variados discursos articulados por personagens que desejam selar a separação entre o mundo europeu e o mundo africano. Os romances em discussão tentam destacar memórias que foram vividas por um grande número de pessoas, uma espécie de

experiência coletiva. Em diversos momentos das narrativas, os personagens parecem sair do plano ficcional e incorporam o desejo dos angolanos frente à independência política. Essa ideia é ratificada nos trechos a seguir:

eu sofri o colonialismo na carne. O meu pai foi morto pelos tugas. Como posso suportar ver pessoas que não sofreram agora mandarem em nós, até parece que sabem do que precisamos? É contra essa injustiça que temos de lutar: que sejam os verdadeiros filhos do povo, os genuínos, a tomar as coisas em mãos. (PEPETELA, 1990, p. 54).

mas o importante é hoje aceitar e reconhecer que todos os chamados movimentos emancipalistas lutaram contra o colonialismo português, os quais que cada um á sua maneira [...] é certo, mas todos afinal lutaram pela independência, isso é que é o mais importante para a História do nosso país. (CARDOSO, 2012, p. 68).

Esses fragmentos evidenciam um aspecto da memória coletiva do povo angolano: aspirar a uma ruptura do sistema colonial e a concretização da autonomia política e cultural de um país que viveu as agruras da dependência política. As passagens citadas apresentam não apenas o ponto de vista de personagens como também de vozes que se estendem aos narradores e aos próprios autores. Não há configuração tão somente da representação da memória individual de narradores ou de personagens; mais que isso, há indícios de fragmentos da memória do povo angolano e, portanto, é um exemplo de manifestação de memória coletiva. Os demais atores sociais estão em muitas situações sendo representados por sujeitos imagísticos que, fazendo parte de um mesmo grupo, dividem recordações similares e em comum.

Isso demonstra que “a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 61). Ainda se pode afirmar que os fragmentos de memória coletiva compartilhados por personagens no interior das narrativas têm a função de contribuir para o sentimento de

pertença a um grupo de pessoas com algumas características próximas que comunga lembranças sobre as quais afloram as memórias. As passagens a seguir reforçam a ideia de manifestações de memória coletiva nos romances em análise:

o que temos a fazer é a única coisa que devemos fazer. Tentar tornar o país independente, completamente independente, é a única via possível e humana. Para isso, têm de se criar estruturas socialistas, estou de acordo. Nacionalização das minas, reforma agrária, nacionalização dos bancos, do comércio exterior etc., etc. Sei disso, é a única solução. E ao fim de certo tempo, logo que não haja muitos erros nem muitos desvios de fundos, o nível de vida subirá, também não é preciso muito para que ele suba. É sem dúvida um progresso, até aí estamos de acordo, não vale a pena discutir.[...] (PEPETELA, 1990, p. 131).

[...] importante para mim era contribuir para acabar com a guerra que o inimigo fazia contra nós, e eu sentia muito quando o inimigo atacava e morria o povo inocente, me sentia no dever de defender essas populações, era, portanto, essa ideia do espaço único que eu tinha, depois, claro, estendido a várias regiões do país, às zonas afetadas pela guerra, era essa ideia central que fazia de mim um soldado sempre operativo, determinado, intrépido, destemido [...] gente de várias partes do país, gente através de quem fui conhecendo um pouco dos hábitos e costumes de vários povos – nossa cultura nos seus diversos sentidos -, e isso era um aspecto que bastava para provar que a nossa tropa era uma expressão do todo unido nacional. (CARDOSO, 2012, p. 130).

O contexto no qual estão inseridos os personagens favorece fortemente a instauração de aspectos referentes à memória coletiva, visto que quanto mais inseridos estiverem em um grupo e mais imbuídos pela mesma causa, os sujeitos imaginários e /ou reais apresentam mais condições de recuperar suas memórias, contribuindo para a restauração e ressignificação da memória coletiva, sempre numa relação de complementaridade.

As discussões apresentadas colaboram para que se possa perceber que os estudos relativos à memória, sejam no âmbito ficcional ou no plano real, ajudam a compreender os fatos tanto do presente quanto do passado. Em outras palavras,

esses estudos contribuem para que o passado seja revolvido como um moinho que mistura os produtos, dando-lhes novas formas e novas aparências. Assim, o tempo passado se presentifica, proporcionando construções ou reconstruções sociais, entendendo e significando formas e representações históricas, a fim de que tempos e espaços reconfigurados de valores e significados sociais possam ser entendidos, nem sempre em consonância com aqueles vividos e concebidos pela história oficial.

Portanto, percebe-se que há uma agregação de valores e de formas ao texto literário, que o transformam em elemento cultural, ampliando seu campo de significação. E, contornados por essas matizes, Pepetela e Boaventura Cardoso instigam um olhar crítico, não só para a literatura, para a memória coletiva e para a história, mas também para a realidade de todos os leitores que se debruçam sobre as páginas e as aventuras de *Mayombe* e *Noites de Vigília*.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Boaventura. *Noites de Vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et]. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliana, 1995.



MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba, 2010.

MATA, Inocência. Pepetela: A releitura da história entre gestos de reconstrução. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (Org.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NORA, Pierre. (dir.). *Les lieux de mémoire - I: La République*. Paris: Gallimard, 1984.

NORA, Pierre. (dir.). *Les lieux de mémoire - II: La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.

PEPETELA, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos. *Mayombe*. 7. ed. Publicações Dom Quixote. 1990.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

Recebido em 05/02/2019

Aceito em 22/07/2019

O “Caindumbo”: colonialismo, trabalho e racismo em *Branços e negros*, de Guilhermina de Azeredo¹

The “Caindumbo”: colonialism, work and racism in *Branços e negros*, by Guilhermina de Azeredo.

Luiz Fernando de França²

RESUMO

Neste artigo analiso a formalização das relações de trabalho e do racismo em um livro de contos da chamada “literatura colonial” publicado em 1956: *Branços e negros*, de Guilhermina de Azeredo. O objetivo é demonstrar que, ancorada no programa do colonizador, a obra formaliza relações hierarquizadas de trabalho, nas quais o colono branco – o “Caindumbo” – é superiorizado e o trabalhador negro, invisibilizado e subalternizado.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho; Racismo; Colono.

ABSTRACT

In this article I analyze the formalization of labor relations and racism in a book of short stories called “colonial literature” published in 1956: *Branços e negros*, by Guilhermina de Azeredo. The objective is to demonstrate that, anchored in the colonizer's program, the work formalizes hierarchical relations of work, in which the white settler - the “Caindumbo” - is superior and the black worker invisible and subalternized.

KEYWORDS: Work; Racism; Settler.

¹ Texto adaptado da Tese de Doutorado do autor, intitulada *Uns contos iguais a muitos: estórias africanas, relações de trabalho e estrutura narrativa no contexto colonial angolano e moçambicano (décadas de 50/60)*, defendida em 2018, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em São Paulo.

² Doutor em Letras e professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.



Branços e negros

A obra *Branços e negros*, de Guilhermina de Azeredo (1956), é recorrentemente tomada pela crítica literária no conjunto da chamada *literatura colonial* portuguesa. Laura Padilha (2002), analisando alguns aspectos desse livro, pondera que

A ideologia colonial, bem marcada nos textos, mostra que a nova rota civilizatória portuguesa dos fins do século XIX e início do XX não significa, mais uma vez, um aprofundamento das raízes transplantadas para as colônias, mas, como já aponte, a criação de mar de rizomas a se espalharem, ao invés de mergulharem nos recônditos da terra simbólica. Nesse processo de desarraigamento, não se cria uma zona de fronteira aonde os dois segmentos se viessem a cruzar [...] sucedem-se explosões de violência e racismo... (PADILHA, 2002, p. 101)

Outras características também sustentam a conclusão da crítica: a enunciação marcadamente eurocêntrica dos narradores, a visão exótica em torno da terra e de seus habitantes e a estereotipação da mulher negra. Nessa perspectiva, no livro de Guilhermina de Azeredo, a defesa da ideologia do “trabalho civilizador” e de uma relação hierarquizada de trabalho torna-se evidente já numa primeira leitura. Entretanto, para além da percepção temática, procuro evidenciar como os aspectos estruturais em conjunto são articulados para formalizar um discurso de promoção do trabalho sob a ótica do “colonizador”. Assim, partindo das recorrências que envolvem a estrutura narrativa, analiso como formalmente um livro da literatura colonial “louva” o trabalho dos colonos (as), subalterniza os (as) africanos (as) e, por tabela, constitui-se como evidente instrumento de “propaganda” da própria ação colonizadora.

Sobre o livro *Branços e negros* é pertinente ainda apontar que: a) recebeu o prêmio Fernão Mendes Pinto, em 1955, conferido à melhor novelística (romance, conto ou novela) em concurso promovido pela Agência-Geral do Ultramar; b) é

constituído por 10 contos: “Saudade (Pórtico)”, “Tudo é Chipurulo”, “Mãe e filho”, “A velha do açude”, “Chiraué”, “Cafuso”, “Colonos”, “Turião”, “Soldado nº 7 da 10ª companhia” e “Chica”; c) apresenta marcadamente, com exceção explícita de “Tudo é Chipurulo”, uma voz feminina que conta as histórias em perspectiva participante. Este último aspecto torna-se relevante para a análise na medida em que é um índice que vincula a obra ficcional, na própria configuração do texto, à condição social da escritora que a produziu: Guilhermina de Azeredo. Os dados biográficos atestam que a escritora portuguesa viveu em Angola durante 13 anos na condição de colona.³

O colono: trabalhador e herói da pátria portuguesa

Em *Branços e negros* três contos são emblemáticos na estruturação dessa imagem do colono português: “Saudade (Pórtico)”, “Tudo é Chipurulo” e “Colonos”. Notadamente, nessas narrativas o enredo e as personagens estão alinhados para assegurar a construção da imagem do colono trabalhador e herói em termos de sua participação no desenvolvimento dos fatos na narrativa. Trata-se, desse modo, de uma representação produzida na estrutura do texto.

Do ponto de vista narrativo, a construção da personagem “heroica” depende da existência estrutural de uma situação de carência resultante da ação de um agressor que instaura uma tensão. Em “Saudade (Pórtico)” e “Tudo é Chipurulo” essa situação de conflito é gerada pelo confronto do “colono” com o

³ “Maria Guilhermina de Aguiã de Azeredo nasceu em 1894, em São Mamede de Infesta, nos arredores do Porto. O seu pai, o advogado Baltazar de Araújo Brito Rocha Aguiã, divorciado e casado em segundas núpcias, parte para Benguela nos últimos anos do século XIX ou nos primeiros do século XX, aí vivendo longos anos, com uma intensa actividade cívica que contemplou o exercício das funções de presidente da câmara. Educada na Suíça, Guilhermina de Azeredo viu os seus estudos superiores interrompidos pelo eclodir da I Guerra Mundial. Partindo para Benguela em 1915, aí viria a casar cinco anos mais tarde com António Maria de Azeredo, oriundo de uma importante família nortenha e que também viria a dedicar-se à escrita e à ficção. Em 1928, vê-se obrigada a regressar à metrópole em busca de tratamento médico para o seu filho António, a quem tinha sido diagnosticada hepatite. O marido juntar-se-ia à restante família pouco tempo depois, chegando deste modo ao fim a experiência angolana do casal” (TOPA, 2010, p. 5)



“território colonizado” que precisa ser “civilizado” e disciplinado pelo trabalho. É a terra angolana que, assumindo a função de agressora, instaura a carência e exige a ação reparadora do colono trabalhador:

Eras tu o pobre louco! Eras tu que erguias o teu machado contra esse gigante poderoso – o mato.

Chamaram-te visionário, quase criminoso, até! E, no entanto, tu deste àquela terra o melhor do teu esforço. Sacrificaste por ela o teu nome, a tua posição e a tua glória; riquezas mais acessíveis e vida confortável e fácil.

Foste como aquele pioneiro que, a golpes rudes, abriu caminho à civilização; foste o mártir da selva e a ela tudo deste: a tua persistência, o teu sacrifício, o teu trabalho e o teu sangue, combatendo o próprio sentimento e o próprio desânimo [...]

Sim, fizemos uma jura e cumprimos até final. Transformada a selva numa pequenina pátria portuguesa, com o facho do espírito erguemos um altar a Deus. Já o asceta missionário abençoava as coisas e os homens, incitava a propagar a Fé de Portugal, a Fé que de nossos avós tinha feito grandes heróis. [...]

Às vezes em dias de vento e chuva, a floresta parecia um exército, avançava bramindo, dominando e abafando o nosso trabalho... Disseram mesmo que o fogo devorara campos e armazéns... (AZEREDO, 1956, p. 12-15)

Novamente as máquinas revolveram a terra e novas sementes caíram nos sulcos das charruas. Desta feita, porém, era milho ikoriking.

Apesar dos exércitos de milhões de formiguinhas pacientes que carreavam dia e noite, dos ratos e porco-espinho, das perdizes, das fracas e dos tecelões, sempre o milho cobriu a terra. [...]

Sucedeu, infelizmente, ter vindo mais cedo o Verão africano de Janeiro. Foram seis longas semanas de sol abrasador e de vento do Cálaari. Nem de noite cacimbava. E a terra, onde mergulhavam aqueles milhões de raízes como bocas sequiosas, deixou que o milharal encarquilhasse as folhas, torcesse as bandeiras e crestasse as barbas loiras. Pouco grão se criou [...]

O pior, ainda, era defender os porcos da onça e do chacal, dos mabecos e do jacaré, do bissonde e das bitacaias, quer dizer: dos grandes e dos pequenos [...] (AZEREDO, 1956, p. 23-26)

Os excertos evidenciam que os contos atualizam a recorrente visão exótica da “selvageria” e do “primitivismo” da terra africana reduzida a “mato” e “animais”.

Noa (2015, p. 44) adverte que esses vocábulos ("selvagem", "mato", "primitivo", etc.). "são reveladores do fato de a ação civilizadora – leia-se colonizadora – aparecer como um ato providencial". Em "Saudade (Pórtico)", a presença de seres humanos africanos é totalmente negada e a narrativa centra-se apenas na presença "civilizante" do colono. Assim, no primeiro conto, o colono não apenas detém a função de protagonista, ele ocupa por completo as situações narrativas com "a tua persistência, o teu sacrifício, o teu trabalho e o teu sangue, combatendo o próprio sentimento e o próprio desânimo". Em "Tudo é Chipurulo", o esvaziamento do território de seres humanos africanos é substituído pela secundarização: as personagens africanas aparecem, mas na condição de meros serviçais dos colonos. Esse esvaziamento humano do território ou a secundarização das personagens africanas – que Achebe (2012, 115-119) registra na sua longa "lista de ausências" e de "negações" imposta pelo programa do colonizador – ancorado na estereotipação negativa do espaço, desenvolve-se nos contos como parte da estratégia de projeção da ação dignificante do colono trabalhador. Sendo o "único ser humano" e/ou "o ser humano" colocado textualmente em situação de "superioridade", sua participação narrativa assume naturalmente uma função heroica. Um heroísmo construído inicialmente com base na luta contra personagens-agressores da terra ocupada: mato, animais e clima.

Em "Saudade (Pórtico)", os agressores "mato" e a "floresta" são comparados, respectivamente, a um "gigante" e ao "exército". Essas designações são significativas e elaboradas a partir de um misto de monstruosidade, personificação e força (o "gigante poderoso" e o exército que avança, brame, domina e abafa). Além disso, a roupagem dos agressores dialoga com outras formas narrativas: em inúmeros textos tradicionais a personagem "gigante" ocupa a função de antagonista⁴. Ainda sobre essa caracterização, merece destaque o esforço da narradora para construir uma imagem "imponente" dos agressores. Essa dimensão de força é consequente, pois justifica a necessidade de elevar às ações e

⁴ É o que acontece, por exemplo, no conto João e o pé de feijão, no qual o gigante é "muito mal" e "devorador de carne humana"



características da personagem heróica; ou seja, diante de tão fortes adversidades apenas um colono corajoso, esforçado e humilde teria condições de sair vitorioso do confronto. Não por acaso, a ação do herói é tomada como “sacrifício” e o seu trabalho como de um verdadeiro “mártir da selva”. De acordo com Ferreira (1987, p. 11) nesse tipo de texto o colono branco “é elevado à categoria de herói mítico, de desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior”. Essa imagem idealizada/nobre do colono opõe-se à dimensão destrutiva dos antagonistas (gigante e exército) e materializa a estrutura maniqueísta da narrativa, e porque não dizer a “visão maniqueísta da vida e do mundo envolvente”, como bem formula Trigo (1987) ao caracterizar a literatura colonial.

Nessa estrutura não é suficiente, como acontece nas narrativas tradicionais, que o “gigante” seja derrotado. Isso é importante, mas o herói possui um desígnio maior: além de combater, dominar, deve também transformar a terra de acordo com os seus próprios padrões políticos, culturais e religiosos. Nesse sentido, a tarefa somente se completa quando “transformada a selva numa pequenina pátria portuguesa”. Na descrição desse benevolente projeto “civilizatório” do herói português é válido observar que a narradora admite sua coparticipação: “[...] fizemos uma jura e cumprimos até o final [...]”; “[...] erguemos um altar a Deus” (p. 14); “Só tu e eu, e outros como nós, podemos compreender e sentir o que essas almas sentem” (p. 15).

Assim, formalizando o que Ferreira (1987) chama de “celebração colonial”, o nacionalismo português e a imagem do (a) colono (a) trabalhador (a) se justapõem para construir um sentido triunfante da própria colonização ao mesmo tempo em que a justifica e louva. O trabalho do colono não se realiza em causa própria, mas em função da “Pátria”, da missão civilizatória e da “Fé”. Temos, aqui, não apenas uma atitude “nobre” que legitima a figura do herói, como também motivos que ampliam a própria noção de “trabalho” na perspectiva colonialista. No texto, trabalhar, para além de erguer o machado e enfrentar o mato (desmantar), é abrir

caminho para a “civilização”, em última instância, é também civilizar. O colono trabalhador-herói executa ao mesmo tempo as duas ações.

O “Caindumbo”: homem forte e talhado para o trabalho

A impotência dos agressores, na perspectiva formalizada no primeiro conto da obra, é também uma característica encontrada em “Tudo é Chipurulo”. Todavia, neste texto, a superiorização do colono ocorre a partir de uma sequência narrativa de enfrentamentos. Do ponto de vista textual, o conto formaliza uma técnica tradicional de repetição de confrontos para projetar uma imagem “nobre” do colono, baseada no trabalho e na persistência.

Enfrentando os insetos, o clima quente do “Verão africano” e os animais carnívoros, o colono atravessa um percurso de “provas” no processo de ocupação da terra e, sobretudo, de estabelecimento de um lugar de privilégio e poder em relação às personagens africanas. Assim, se em “Saudade (Pórtico)” a projeção idealizada e heroica do colono dá-se predominantemente, como já salientei, por sua vinculação à missão “civilizatória” portuguesa, em “Tudo é Chipurulo”, ainda que esse discurso colonialista continue muito presente, a idealização do trabalho do colono focaliza suas tentativas de produzir em um espaço natural tomado como inóspito. É na revelação dos percalços do trabalhador português na luta contra esse território atópico e sua fauna – note que o estereótipo da África “selvagem” é aqui intensificado – que a narrativa promove o protagonismo do colono. Para isso, a lógica narrativa da repetição de adversidades estruturalmente semelhantes tem função qualificante no desenvolvimento do enredo, pois, no desfecho do conto, vencidos os obstáculos iniciais, o colono torna-se conhecido no vilarejo como o “homem forte”, o “da cor do leão” ou “o Caindumbo”. Essa caracterização, na estrutura fabular, surge como forma de reconhecimento social das qualidades do



colono. Logo, a persistência e o trabalho diante dos infortúnios são recompensados e a imagem do colono forte e confiável prospera em terras “hostis”.

Neste segundo conto de *Branços e negros*, civilizar é também modernizar. Assim, a imagem do colono que ergue um machado e enfrenta a “floresta” é substituída pela do colono que é detentor de “máquinas”: “Tínhamos desembarcado há pouco da metrópole com um formidável ‘trem’ de lavoura e mirabolantes projetos sobre a futura fazenda. Dois vagões de vinte e duas toneladas não chegaram para transportar a maquinaria da costa até aqui” (p. 19). Sobre isso, é necessário destacar uma correspondência histórica: o colonialismo, e sua política racista, garantiram em Angola e Moçambique o acesso dos agricultores brancos aos equipamentos agrícolas ao mesmo tempo em que se negava o mesmo direito aos produtores negros⁵. Todavia, no texto, essa desigualdade social é abafada e o privilégio naturalizado. O colono, soberano, adentra ao território a ser explorado para o “espanto da boa gentinha”. No conto *Colonos* essa imagem do português possuidor de maquinários modernos é novamente retomada. A narradora, focalizando mobiliários e equipamentos da “casa” do colono, não mede esforços para descrever e detalhar a condição abastada da propriedade:

As casas tinham janelas de vidros e beirais de telha e para o terreiro davam às oficinas e à moagem com maquinaria da mais moderna. Por exemplo: serras circulares grandes e pequenas, de voltar, serras a prumo, moinhos das melhores marcas, peneiras de primeira, de segunda e terceira, tudo ligado a uma infinidade de roldanas, correias e poleias que se cruzavam por cima das nossas cabeças e iam ligar-se ao veio principal movido a vapor. Pasmados diante de tato apetrechamento caro e tão sólido, nem nos atrevíamos a falar. Parecia quase um milagre transportar àquela distância e em carros poeres tudo o que ali estava patente a nossos olhos. (AZEREDO, 1956, p. 127)

⁵ Sobre esse tratamento desigual de colonos e africanos, ver CASTELO, Cláudia. O branco do mato de Lisboa: a colonização agrícola dirigida e os seus fantasmas. In: _ (Org.). *Os Outros da colonização: ensaios sobre colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

Em “Tudo é Chipurulo”, as representações de “trabalho”, “força” e “bondade” se justapõem e elevam a figura do colono diante da comunidade. Como já mencionei aqui, em determinado momento da narrativa o colono recebe o nome de *Caindumbo* (“homem forte”, “o da cor do leão”). Tal denominação – usada não apenas pelos africanos, mas também pelos “brancos vizinhos” – além de indiretamente ser resultado das peripécias enfrentadas e vencidas pelo colono-narrador, é também consequência de sua “generosidade” e “complacência” para com a personagem Capitia, africano “guiador” que o conduz em uma viagem pela “floresta”. Durante a viagem, o colono é atacado de surpresa por “um grande boi mocho com geba de zebu”. Com um tiro na cabeça, o colono mata o animal. Após o ataque, além de exigir clemência do patrão, pois julgava que poderia ser punido pelo ocorrido, Capitia exalta a força do colono: “Tu és ‘homem forte’, és mesmo um Dumbo!”. Devido ao infortúnio, os viajantes são hospedados e recompensados com farta alimentação e presentes oferecidos pelo século do lugar, o dono do boi “enfeitiçado”. No retorno da viagem, o colono, além de não culpar o guiador pelo ocorrido, ainda dá para este uma vaca de presente. Tais atitudes são suficientes para que Capitia construa e reproduza, no povoado, uma narrativa da viagem que idealiza a figura do colono:

À volta de “Capitia” faziam-se grandes rodas. Ele piscava-me os olhos e começava arengar ao povo quantas patranhas à cabeça. Fiquei sendo “o homem forte”, o “da cor do leão” ou o Caindumbo. Ninguém me tratava por outro nome e até os brancos vizinhos se habituaram a ele. À hora do pirão, com a barriga bem cheia, os homens vêm tudo bom e maravilhoso. Falavam sempre de mim...
– Caimbundo? Cainbumdo?
– Você não sábi – dizia “Capitia” – leão bravo, mas coração... bom mesmo! É virdádi! Bom mesmo! (AZEREDO, 1956, p. 33)

Pelo excerto, torna-se evidente que a imagem de bravura do colono (já destacada desde o início do conto) é agora completada, pelas “histórias” de Capitia, com a de “força” e, sobretudo, a da “bondade”. Mas não é apenas a idealização em si que interessa. Os efeitos dessa condição de “Caindumbo” do colono também



devem ser observados. No conto, a imagem de “bondade” do colono garante “privilégios” que sustentam relações econômicas como o pagamento de impostos e a disponibilização de mulheres para o trabalho “do campo”. De todo modo, não se pode desconsiderar que “Tudo é Chipurulo” é uma narrativa (assim como acontece no primeiro conto) contada a partir do ponto de vista do colono; logo, a idealização e a auto vanglória que o conto projeta é, evidentemente, resultado de sua estrutura enunciativa. Mas também resulta de uma narrativa colonial que deseja ser, na percepção de Trigo (1987, p. 145), “um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono”.

Com a mesma intenção idealizante, a imagem do colono como sujeito talhado para o trabalho não se esgota nos dois primeiros contos do livro. É em “Colonos” que o trabalho dos portugueses recebe um tratamento mais focalizado. Por sinal, a relação entre o título e a centralização temática do conto já revela uma primeira significação: considerando que o trabalho do colono é o tema principal da narrativa, “Colonos” formaliza uma imagem deste, notadamente, reduzida ao ato de trabalhar, de produzir na colônia. A partir do olhar admirado da narradora, que certamente, em termos enunciativos, lembra a tonalidade emocionada de “Saudade (Pórtico)”, o texto centra-se na personagem de um velho colono para apresentar sua história de trabalho, de prosperidade e acúmulo (“[...] Era rico, tinha muitos empregados, casas, propriedades, as lojas cheias de fazendas, mas vivia só”, p. 130), em meio à descrição de um drama familiar que determina sua solidão presente: a morte da filha. Nesse conto, especificamente, a idealização do trabalho do colono surge interligada à descrição espacial, o que além de expandir a representação, superioriza não apenas o trabalho, mas também o seu resultado. É nessa perspectiva que a “cacimba” (“um símbolo de civilização, um símbolo de vida... do engenho do branco...”, p. 123) e, sobretudo, a “horta” cultivada pelo velho camponês são exaltados:

Ricas alfaces repolhudas, pimentos, couve de todas as qualidades, acelgas e cenouras, tomates, quiabos e feijão verde... E até ervilhas e

melões, daqueles rendilhados de Coimbra... Então árvores de frutos? Desde a manga, à pinha, ou o mamão à pitanga, à anona, até às uvas, as laranjas e tangerinas, os morangos de todas as qualidades, uns grandes, vermelhões, outros mais bravos, pequenos e perfumados, de tudo lá havia. E Bananas? A pão, a maçã, a prata, a ouro, a anã, a roxa... Das videiras, quando podadas a tempo, havia duas colheitas no ano, e as laranjeiras estavam sempre cobertas de flor, de frutos verdes e frutos maduros... (AZEREDO, 1956, p. 125-126)

Além de retomar o discurso do colono como o engenhoso “propagador da civilização” (no caso da cacimba) e de agricultor astuto que potencializa a fertilidade da terra, o conto ainda amplia genericamente a noção de “lavrador” para escamotear a divisão social (injusta) do trabalho no contexto colonial: “De resto todos nós temos um pouco de lavrador” (p. 125). Essa ampliação encaixa-se na lógica do texto: produzir uma representação dos “colonos” como sujeitos naturalmente ligados ao trabalho no território ocupado. Nesse sentido, apenas aparentemente evidencia-se uma disjunção entre o título pluralizado e a focalização do conflito de um solitário camponês. Na verdade, trata-se de uma costura narrativa que utiliza uma personagem central (e seu drama individual) como um pretexto para construção de uma imagem coletiva do colono português que, mesmo diante de dramas familiares, não abandona o trabalho e, por conseguinte, sua missão civilizatória. Do ponto de vista estrutural, o texto dilui as variáveis das personagens colonas para potencializar essa roupagem plana, idealizada. Trata-se de uma recorrência não apenas da narrativa em questão, mas do livro como um todo.



Referências bibliográficas

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AZEREDO, Guilhermina de. *Branços e negros*. Agência Geral do Ultramar/Divisão de Publicações e Biblioteca, 1956.

CASTELO, Cláudia. O branco do mato de Lisboa: a colonização agrícola dirigida e os seus fantasmas. In: _____. (Org.). *Os Outros da colonização: ensaios sobre colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. EFJR, 2005.

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

FRANÇA, Luiz Fernando de. *Uns contos iguais a muitos: estórias africanas, relações de trabalho e estrutura narrativa no contexto colonial angolano e moçambicano (décadas de 50/60)*. São Paulo, 2018. Tese de Doutorado (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo

MACEDO, Tania. O império colonial português e sua retórica. In: ABDALA JR, Benjamin; ROCHA E SILVA, Rejane Vecchia. *Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n.3, 1999, p. 58-69.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FAPESP, 2002.

TOPA, Francisco. Colonial ou Luso-angolana: o interesse da reedição da obra de Guilhermina de Azeredo. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Crítica textual e crítica genética em Diálogo – Colóquio Internacional*: Porto. Munique: Martin Meidenbaeur, 2010, p. 251-285, 1980.

Recebido em 14/05/2019

Aceito em 27/07/2019

Um sonho dantesco: uma leitura de "O navio negreiro", de Castro Alves¹

A dantesque dream: an analysis of Castro Alves's "O navio negreiro"

João Pedro Lima Bellas²

RESUMO

O artigo propõe uma leitura do poema "O navio negreiro", de Castro Alves, que busca dar conta das imagens empregadas pelo poeta para lidar com as questões da escravidão. A abordagem terá como objetivo demonstrar que, para dar conta dos horrores engendrados pelo sistema escravocrata, o autor recorreu a uma série de imagens comuns ao Gótico literário. Além disso, será analisada com mais detalhe a imagem do mar, com vistas a compreender o seu significado no poema.

PALAVRAS-CHAVE: Castro Alves; Romantismo; Gótico; Mar.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the poem "O navio negreiro", by Castro Alves, that attempts to understand the images employed by the poet to deal with the issues concerning slavery. The aim is to demonstrate that in order to handle the horrors caused by a slave-based society the author evokes a series of images common to those present in Gothic literature. In addition, the image of the sea will be analyzed in detail in order to understand its meaning in the poem.

KEYWORDS: Castro Alves; Romanticism; Gothic; Sea.

¹ Este artigo aprofunda as reflexões desenvolvidas, de maneira preliminar, na comunicação "Os elementos góticos de 'O navio negreiro', de Castro Alves", apresentada em 2017, no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC.

² Doutorando em Literatura Comparada, com pesquisa intitulada *Do sublime ao medo cósmico: transformações de uma categoria estética no século XX*. Bolsista CAPES.

Introdução

Na segunda metade do século XIX, quando decorrida grande parte do Segundo Reinado, o conservadorismo das antigas oligarquias brasileiras passou a ser questionado pelos partidários de uma corrente progressista liberal, que viam na democracia dos Estados Unidos o modelo político a ser seguido. Eles propunham uma indústria livre, que era vista como o grande instrumento para que o Brasil pudesse se colocar no mesmo patamar das grandes nações capitalistas. Neste cenário, o passado tinha muito pouco – ou nada – a acrescentar aos olhos dessa nova geração, que apostava no futuro, enxergando nele uma promessa de modernidade. Esse anseio, contudo, precisou lidar com o desequilíbrio social gerado pela incômoda realidade do sistema escravocrata, diametralmente oposta às aspirações liberais desse período (cf. BOSI, 1992, p. 246). Esse choque ocasionou diversos movimentos abolicionistas pelo país, os quais, por sua vez, encontraram na literatura um importante porta-voz na figura de Castro Alves.

Considerado por muitos críticos e historiadores o último grande poeta de nosso Romantismo, Castro Alves produziu uma poesia dotada de uma poderosa eloquência, posta a serviço da denúncia da escravidão e da injustiça social. Na visão de Antonio Candido (2014, p. 583), o autor das *Espumas flutuantes* constitui, ao final do período romântico, um pilar correspondente àquele estabelecido, inicialmente, pela obra de Gonçalves Dias. Para o crítico, a força da poesia castroalvina decorre, em grande escala, de sua representação do conflito entre o homem e a sociedade, entre o oprimido e o opressor – uma formulação, portanto, do clássico tema do embate entre o bem e o mal. Vale ressaltar, entretanto, que a poesia de Castro Alves é marcada por uma dialética que implica uma compreensão da situação do oprimido, sobretudo, como um “episódio de um drama mais amplo e abstrato: o do próprio destino humano”, dando origem, dessa maneira, ao “maior episódio de literatura participante que o seu tempo conheceu” (CANDIDO, 2014, p. 583-584).

Tratando especificamente do tema da escravidão, a poesia eloquente de Castro Alves adquire uma dicção patética³ para dar conta do drama vivenciado pelos povos trazidos da África e escravizados pela sociedade brasileira. Com isso em mente, buscaremos, neste trabalho, analisar as imagens empregadas em "O navio negreiro" (1869), com especial atenção para a imagem do mar. São duas as hipóteses a serem verificadas: primeiramente, buscaremos demonstrar que o poeta, para dar conta dos horrores da escravidão, empregou uma série de recursos comuns à vertente literária do Gótico; em seguida, avaliaremos a importância da imagem específica do oceano, partindo do pressuposto de que a natureza romântica não configura um mero ornamento; pelo contrário, é quase sempre dotada de significado. Todavia, para tornar possível a realização de nossos objetivos, é necessário abordar, ainda que brevemente, o contexto em que Castro Alves escrevia, com vistas a explicitar as possibilidades expressivas que se encontravam à sua disposição.

As possibilidades de representação do negro no século XIX

Para entendermos mais profundamente o contexto do século XIX, é pertinente tomarmos como ponto de partida um contraste entre as condições da sociedade brasileira do período oitocentista e uma visão mais contemporânea acerca da temática da experiência do negro. Recentemente, em um artigo em que aborda a questão da memória do trauma perpetrado pelos navios negreiros e pelo sistema escravocrata de maneira geral, Conceição Evaristo afirma que

[...] como a memória é também fruto de uma construção, elegemos quais navios flutuarão nas águas de nossas lembranças. O belíssimo "Navio Negreiro" e as angustiadas "Vozes d'África", de Castro Alves (1976), cantos poéticos que ajudaram a conquistar simpatizantes para a luta abolicionista, não ressaltamos mais. Lemos esses, mas

³ Alfredo Bosi (1992, p. 249-250) contrasta a dicção eloquente e patética de Castro Alves, ao tom seco e objetivo adotado por Heinrich Heine no poema *Das Sklavenschiff* (1854).

sem cuidarmos da entonação. Nosso navio é outro, apesar de uma memória em tormento velejando em nossa história. (EVARISTO, 2013, p.163)

A partir de uma comparação com um poema de Solano Trindade, também intitulado “Navio negreiro”, a autora privilegia, em linhas gerais, uma poesia que, ao rememorar os sofrimentos causados pelos navios negreiros e pela escravidão como um todo, evoca um sentimento não apenas de angústia, mas, sobretudo, de consolação, utilizando, para tanto, o suporte do mito⁴. Nesse sentido, de acordo com Conceição Evaristo, apesar de terem cumprido um importante papel durante a campanha abolicionista de sua época, os versos castroalvinos – que enfatizam principalmente a dimensão trágica e terrível dos horrores impostos aos africanos e seus descendentes pelo sistema escravocrata – não seriam mais adequados como representação da experiência e da condição do negro e, assim, não deveriam mais ser ressaltados nos dias de hoje.

Devemos, entretanto, sublinhar que a posição de Conceição Evaristo diz respeito a um momento histórico bastante específico, no qual a luta abolicionista deu lugar, entre outras coisas, a uma luta por representatividade e igualdade de direitos e também por uma valorização da cultura negra. Com isso em vista, precisamos atentar para essa diferença no momento histórico para que não fiquemos sujeitos a uma leitura anacrônica e limitada da poesia de Castro Alves. É pertinente, portanto, termos em conta o contexto em que o poeta escreveu para chegarmos a uma maior e mais completa compreensão das imagens empregadas em obras como “Vozes d’África” e, sobretudo, “O navio negreiro”, que será objeto de nossa análise.

De início, podemos contrastar a situação do negro com a do indígena brasileiro. Por um lado, o índio, praticamente extinto e, por isso, muito afastado do

⁴ No artigo, Conceição Evaristo trabalha especialmente com a imagem da divindade Kalunga, que representa tanto o mar como a morte. A autora afirma que muitos dos africanos, ao atravessarem o mar para serem escravizados, tinham a sensação de terem sido transformados em mortos vivos, uma vez que passavam pelo “espaço guardado pelo espírito da morte” (EVARISTO, 2013, p. 160-161).

cotidiano da vida urbana do Brasil oitocentista, foi explorado pelos primeiros românticos, de maneira mais ou menos geral, como um ser mítico⁵ que representava as glórias de um passado genuinamente brasileiro – mesmo que este se tratasse mais de uma construção literária do que, propriamente, de um fato histórico. Além disso, o índio representava também as principais aspirações da nação recém-independente que, em meados do século XIX, ainda estava em busca de uma identidade própria. O negro, por outro lado, estava muito integrado à sociedade brasileira da época, pela qual era escravizado e marginalizado, ocupando, por esse motivo, uma posição degradante e de inferioridade. Essa condição oferece um enorme obstáculo para a representação estética do negro pelo viés do belo. Nas palavras de Antonio Candido:

O índio, praticamente desaparecido da nossa vida, representava quase um mito; tendo funcionado como fixador de aspirações e compensações da jovem nação, tornou-se paradigma de heroísmo, uma das pedras de toque do orgulho patriótico. O negro, escravizado, misturado à vida quotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas. [...]O negro [...] era a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heroica. (CANDIDO, 2014, p.589-580)

Desse modo, o indianismo – em função do distanciamento histórico que permitiu a glorificação do índio – foi capaz de dar vazão a um sentimento de compensação para o povo mestiço da nação nascente. Em contrapartida, por se tratar da “realidade degradante” da sociedade brasileira oitocentista, a representação do negro, pelo viés do belo, só foi possível a partir de um branqueamento da figura do descendente da África. Por esse motivo, diversas

⁵ É importante, entretanto, fazer uma ressalva quanto ao indianismo romântico. Embora a idealização do índio seja uma faceta não apenas muito explorada como também feita hegemônica pela historiografia – sobretudo em função da influência de Alencar –, isso não significa que foram escassas as manifestações poéticas que se voltaram para o destino terrível e cruel dos povos indígenas, aproximando-se, dessa maneira, dos modos de expressão que discutiremos em nossa abordagem da poesia de Castro Alves. Nesse sentido, podemos destacar, principalmente, o indianismo de Gonçalves Dias, que contrasta bastante ao que observamos no romance histórico alencariano. Essa questão é discutida em maior detalhe por Alfredo Bosi (1992, p. 181-187).

obras que traziam escravos como protagonistas o faziam por meio da figura do mulato – um exemplo significativo é o poema "Mauro, o escravo" (1864), de Fagundes Varela.

Essa postura, apesar de ter possibilitado a inserção idealizada do negro na literatura, pouco contribuía para a causa abolicionista, uma vez que não tratava diretamente dos graves problemas do sistema escravocrata; ao contrário, apenas os atenuava. Nesse sentido, uma solução que se mostrou possível aos escritores que aderiram à causa abolicionista foi expor, de maneira enfática e eloquente, o problema social e os horrores causados pela escravidão⁶. Para isso, autores como Joaquim Manuel de Macedo⁷ e o próprio Castro Alves recorreram a elementos ligados a uma poética e visão de mundo comuns à vertente literária do Gótico – esta, por sua vez, associada principalmente à estética do sublime e não do belo –, investindo em imagens terríveis e em um campo semântico mórbido e obscuro. Estabelecido esse breve panorama das possibilidades de representação do negro no século XIX, é possível, agora, analisar de maneira mais detalhada o poema castroalvino.

Os elementos góticos de “O navio negreiro”

Para que possamos compreender e analisar o uso feito por Castro Alves de elementos góticos para representar os dramas e horrores da escravidão, é interessante considerarmos, antes, as relações mais gerais entre as manifestações literárias do Gótico e do Romantismo. Para isso, podemos traçar um paralelo,

⁶ Antonio Candido (2014, p. 590) ressalta ainda outros modos segundo os quais a literatura buscou lidar com o tema da escravidão, como, por exemplo, “o estudo de costumes”, caso de *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, e a “forma alegórica” adotada por Gonçalves Dias em sua *Meditação* (1849).

⁷ Macedo escreveu três novelas, reunidas no volume intitulado *As vítimas algozes* (1869), que tinham como objetivo descrever o problema moral de possuir escravos no lar. A estratégia do autor consiste em demonstrar o modo como algumas pessoas, em função do sistema escravocrata, praticavam atos atroz e monstruosos.

sobretudo, com a literatura romântica de língua inglesa, tanto pela influência que exerceu sobre Castro Alves⁸ como pelo fato de que suas relações com o Gótico são mais evidentes, uma vez que já foram objeto de estudos críticos mais detalhados. Nesse sentido, uma importante referência para a análise que aqui propomos são as reflexões de David Punter, que, em seu livro seminal para os estudos do Gótico, *The literature of terror* (1980), dedicou integralmente um capítulo para a análise da troca de influências entre as literaturas gótica e romântica.

Dentre outros motivos, a abordagem do pesquisador britânico interessa aos propósitos deste trabalho por tratar o Gótico menos como um gênero literário particular restrito à segunda metade do século XVIII e mais como uma tendência estética, uma forma na qual as mais diversas influências culturais se misturam (cf. PUNTER, 1996, p. 87). Por esse motivo, os principais autores da virada do século XVIII para o XIX, incluindo os poetas românticos, teriam sido influenciados, em maior ou menor grau, por essa tendência.

Punter chama atenção para o fato de que, nos estudos literários ingleses, prevaleceu a visão um tanto quanto pejorativa de que o Gótico teria sido um modo discursivo presente apenas na obra de juventude de poetas como Samuel Taylor Coleridge e Lord Byron, tratando-se de um estilo superado no período "maduro" da produção desses autores. Nesse caso, os estilos e temas próprios ao Gótico são tomados como materiais de treinamento poético, que teriam servido apenas para o aperfeiçoamento literário dos poetas românticos e que teriam sido abandonados posteriormente. Punter não ignora esse papel formativo das influências góticas na obra desses autores, porém, chama atenção para o fato de que elas não foram abandonadas pelos românticos, como os estudiosos nos levaram a crer, mas sim incorporadas à sua práxis, de modo a auxiliar na representação dos temas e questões que lhes eram mais prementes.

⁸ Além da importante influência recebida de Victor Hugo (cf. BOSI, 1992, p. 246), Castro Alves foi também fortemente influenciado por Byron, do qual não apenas foi leitor como também tradutor, para o português, de alguns versos do poeta inglês.

Dada a intrincada rede de influências que compõe aquilo que conhecemos como Gótico literário, as formas e estilos góticos que se fazem presentes no Romantismo são tão variadas quanto a noção de Gótico do século XVIII (cf. PUNTER, 1996, p. 88). A partir da análise da obra de autores como Shelley e Coleridge, Punter identifica cinco aspectos que seriam os mais significativos desse *Gótico romântico*: i) o interesse pela forma da balada; ii) o emprego de um estilo exagerado e de um campo semântico mórbido e obscuro; iii) o retorno de temas comuns à Graveyard Poetry, como a dor, o terror e a melancolia; iv) a presença do passado, sobretudo como uma indicação do caráter transitório das coisas; e, por fim, v) descrições que se enquadram no modelo do sublime formulado pelo filósofo Edmund Burke, fundamentado explícita e principalmente sobre a emoção do terror.

De maneira mais ou menos geral, seria possível observar, da parte dos poetas românticos, um interesse na potencial dimensão política do Gótico (cf. PUNTER, 1996, p. 89), e o estilo exagerado e o conteúdo imagético proporcionado por essa vertente seriam empregados para representar as ansiedades em relação à sociedade oitocentista: “[...] não há [nos poetas românticos] nenhuma motivação de mero sensacionalismo, mas, ao contrário, um uso do exagero gótico como um meio de representar o horror subjacente ao mundo cotidiano” (PUNTER, 1996, p. 91)⁹.

É precisamente essa dimensão política que interessa aos nossos propósitos. Como discutimos na seção anterior, a posição de degradação e inferioridade do negro na sociedade escravocrata do Brasil oitocentista dificultava a sua representação estética pela chave do belo. Dessa maneira, de início, podemos constatar que um modo de expressão literária associado ao sublime e não à beleza se mostra altamente profícuo para lidar com a situação do negro na poesia. Ademais, o estilo exagerado do Gótico apresenta-se como algo bastante complementar à dicção eloquente e patética visada por Castro Alves, tornando-se

⁹ As traduções de trechos em língua estrangeira são de nossa autoria.

um modelo quase que essencial para dar vazão aos seus ideais políticos de liberdade e justiça, sobretudo em sua poesia abolicionista.

Tratando especificamente de "O navio negreiro", cabe fazer um breve resumo de sua estrutura. O poema é composto de seis partes, e possui uma métrica que varia de acordo com o assunto tratado em cada uma delas. As duas primeiras consistem em uma representação do caráter grandioso do oceano, e da glória dos marinheiros e de suas respectivas nações. Tais descrições investem em uma retórica do sublime, ressaltando principalmente a ideia de infinito, que, conforme descrita por Burke (1993, p. 78), seria uma das principais fontes para uma experiência do sublime. Ao mesmo tempo em que canta as maravilhas do oceano, o eu-lírico contempla um navio sobre as águas, que parece fugir dos olhos do poeta. O caráter maravilhoso e majestoso do oceano é então contrastado com a representação do que se passa no navio. Tal contraste é explícito na estrofe única que compõe a terceira parte do poema, responsável por marcar a transição temática para os horrores do navio negreiro. As três partes subsequentes lidam diretamente com esta questão.

Por considerarmos a imagem do mar bastante significativa para o poema, resolvemos abordá-la separadamente. Sendo assim, na seção que virá na sequência, trataremos do contraste referido acima e tentaremos explicitar os possíveis significados do motivo marinho no poema castroalvino. Nesse primeiro momento, trataremos especificamente da maneira como Castro Alves representa os acontecimentos terríveis que se desenrolam no convés e no interior do navio negreiro.

Para dar conta de tais horrores, o poeta emprega um vocabulário repleto de imagens mórbidas, confusas e obscuras. Gostaríamos de destacar, especificamente, dois aspectos que nos permitem aproximar a obra do poeta baiano do Gótico romântico, tal qual descrito por Punter. O primeiro deles é o modo como é descrita a ação terrível que se desenrola no convés do navio.



Trata-se de um grupo de escravos que dançam ao ritmo das chibatadas dos marinheiros:

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar do açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar... (ALVES, 2001, p. 281)

A alusão a Dante não é de modo algum gratuita. A linguagem empregada nessa primeira estrofe estabelece a cena como um espetáculo infernal. Não à toa, o brilho do clarão ganha uma tonalidade vermelha e parece banhar o convés com sangue. O vermelho das luzes, por sua vez, contrasta com a pele escura dos escravos, que são chicoteados e forçados a dançar para o prazer de seus escravizadores. O caráter terrível da cena é intensificado logo em seguida, quando a descrição ganha um teor sobrenatural:

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da roda fantástica a serpente
Faz doidas espirais!
Qual num sonho dantesco as sombras voam...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!... (ALVES, 2001, p. 282)

A potência da cena é, em larga escala, decorrente da descrição pouco clara da situação que se desenrola. Na formulação do sublime proposta por Edmund Burke (1993, p. 66-67), a obscuridade possui um papel essencial para que se possa ter uma experiência estética dessa ordem, uma vez que a incerteza potencializaria o terror da cena. Nesse sentido, mais uma vez comparada a um sonho dantesco, a roda de negros não é retratada em riqueza de detalhes, mas referida apenas como sombras, das quais ecoam as preces e maldições.

O segundo ponto que gostaríamos de ressaltar é a maneira como o passado figura no poema de Castro Alves. Nesse caso não se trata, como na maioria das obras góticas, de algo opressor que retorna para assombrar o presente ou, como no caso da poesia de Percy Shelley, de um símbolo da transitoriedade das formas de dominação. À moda de Keats (cf. PUNTER, 1996, p. 98), o eu-lírico de "O navio negreiro" representa o passado como um tempo perdido de glória e pureza:

Lá nas areias infindas,
Das palmeiras no país,
Nasceram – crianças lindas,
Viveram – moças gentis...
Passa um dia a caravana
Quando a virgem na cabana
Cisma da noite nos véus...
... Adeus! ó choça do monte!...
... Adeus! palmeiras da fonte!...
... Adeus! amores... adeus!... (ALVES, 2001, p. 283-284)

As glórias do passado na África são evocadas também como um meio de potencializar a descrição dos horrores vivenciados pelos negros no presente, o que colabora para uma comunicação mais enfática da mensagem abolicionista do poema de Castro Alves:

Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar... (ALVES, 2001, p. 284)

Na estrofe citada, a terra vasta e livre da Serra Leoa contrasta com o porão apertado, obscuro, sujo e infecto, e descrito aos moldes do sublime burkiano. As virtudes da caça e da guerra dão lugar à doença mortal da peste. Por fim, o sono



que antes era tranquilo na terra natal, agora é perturbado pela morte e pelo barulho dos cadáveres jogados ao mar.

Ao final do poema, o exagero gótico da dicção patética de Castro Alves atinge o seu ápice quando o poeta, completamente arrebatado pela atrocidade que mancha o caminho aberto por Colombo no oceano, faz uma súplica ao navegador para que feche as portas do que havia aberto em suas explorações marítimas:

Fatalidade atroz que a mente esmaga!
[...]
...Mas é infâmia demais!... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares! (ALVES, 2001, p. 286)

Os trechos analisados atestam, de maneira bastante significativa, o uso ostensivo, por parte de Castro Alves, de uma série de estratégias literárias que são comumente associadas ao Gótico e nos ajudam a compreender o porquê e a importância do emprego de imagens tão mórbidas e aterrorizantes. No Gótico, o poeta encontrou as ferramentas mais adequadas para que pudesse representar – e, mais ainda, denunciar – os mais terríveis aspectos da escravidão, podendo assim enfatizar a importância da campanha abolicionista. Uma vez esclarecido o uso de tais imagens, podemos abordar especificamente o significado da imagem do mar.

Uma tragédia no mar

Levando em consideração que os versos castroalvinos, em "O navio negreiro", têm como tema principal o tráfico de escravos, não é de se surpreender que o mar desempenhe uma função essencial no poema. E se buscarmos analisar a obra tendo em mente os aspectos mais gerais e basilares do Romantismo¹⁰,

¹⁰ Ainda que se deva atentar para as peculiaridades dos contextos específicos nos quais se desenvolveram as poéticas românticas, algumas características mantêm-se constantes

podemos afirmar que o oceano não se apresenta como um mero pano de fundo, mas, ao contrário, adquire uma importância poética por si só, engendrando significados próprios.

Assim como no caso das estratégias literárias que encontrou no Gótico, é provável que Castro Alves tenha se voltado para a natureza como um meio para explorar suas potencialidades políticas. Em "O navio negreiro", o mar apresenta-se como um leitmotiv, sendo a todo o momento evocado pelo eu-lírico, e os sentidos que ele expressa variam de acordo com o contexto das estrofes em que aparece.

De modo geral, a representação da natureza foi uma das principais ferramentas utilizadas pelos primeiros românticos em sua tentativa de construir, por meio da literatura, uma identidade nacional. Investindo em imagens evocativas da grandiosidade e pureza naturais, autores como José de Alencar e Gonçalves Dias apresentavam a natureza quase que intocada como um traço genuinamente brasileiro, utilizando, para isso, uma retórica do sublime (cf. BELLAS, 2018). Esse aspecto será recuperado por Castro Alves na composição de "O navio negreiro". Entretanto, ao fazê-lo, o poeta procura subverter o significado que era comumente associado à natureza pelos primeiros românticos. Daí o caráter idílico do mar nos versos que dão início ao poema:

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta –
E as vagas após ele correm... cansam
Como turbas de infantes inquieta.
[...]
'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?... (ALVES, 2001, p. 277)

Porém, o idílio é logo contrastado com os horrores que se passam no interior do navio negreiro:

independentemente do cenário das contingências sócio-históricas, dentre elas o modo particular como a natureza é representada e os significados que ela engendra (cf. SCHNEIDER, 2008).

Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!
É canto funeral!... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vil!... Meu Deus! Meu Deus! Que horror! (ALVES,
2001, p. 280)

A natureza que outrora fora a morada idílica do índio americano torna-se, na poesia abolicionista de Castro Alves, palco de cenas horrendas e monstruosas que mancham a sua pureza. O poeta, como observou Alfredo Bosi (1992, p. 247), investe bastante nesse contraste entre a pureza e os horrores perpetrados pela sociedade escravocrata, e seus versos “dissociam francamente o mundo natural, visto como edênico, e o inferno social que a cupidez dos escravistas nele instaurou”.

Esse contraste é essencial para a proposta de Castro Alves, uma vez que a “desnaturalização” do mar, como definiu Antônio Carlos Secchin (2000, p. 56), permite a potencialização do terror transmitido pelas imagens trágicas que podem ser observadas no interior da embarcação que transporta os africanos para o continente americano, onde serão escravizados. Ele ainda é estabelecido em um segundo nível, no qual são comparadas as glórias de povos que desbravaram o mar e os infortúnios dos africanos. Dos gregos, por exemplo, diz-se: “Os marinheiros Helenos/ Que a vaga iônia criou/ Belos piratas morenos/ Do mar que Ulisses cortou” (ALVES, 2001, p. 280). Já os africanos, que, em suas terras, eram bravos e livres “guerreiros ousados,/ Que com os tigres mosqueados/ combatem” (ALVES, 2001, p. 283), passam pelo mar, escravizados e desumanizados, presos aos porões horríveis e infectos do navio negreiro.

O contraste, contudo, não é a única estratégia poética mobilizada por Castro Alves para potencializar o drama que descreve. Outro fator de suma importância para o efeito provavelmente almejado pelo poeta é a evocação do mar como um agente divino, que seria capaz de pôr fim à cena horrenda observada sobre ele. Nesse sentido, a falta de ação observada pelo eu-lírico, que lhe suplica

que, com suas ondas, destrua o navio, resulta na percepção de certa cumplicidade do mar, e, por consequência, da divindade, com o tráfico negreiro:

Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar! por que não apagas
Co'a a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?... (ALVES, 2001, p. 282)

Uma vez que a súplica do poeta não é atendida pelo mar, ela é então dirigida, na estrofe final da obra, comentada na seção anterior, a Colombo, para que este feche as portas que havia aberto com suas explorações marítimas. Desse modo, como o mar não varre o navio com suas ondas, restaria apenas fechar a passagem, para pôr fim ao tráfico de pessoas.

Conclusão

A partir da leitura do poema "O navio negreiro" que empreendemos ao longo deste trabalho, é possível traçar algumas conclusões relevantes. Em primeiro lugar, propondo uma dicção eloquente e patética, Castro Alves encontrou nas estratégias literárias associadas ao Gótico ferramentas interessantes para dar vazão a seus ideais de justiça e igualdade e denunciar os horrores aos quais eram submetidas as pessoas que eram retiradas da África para serem escravizadas no continente americano. O estilo exagerado e inflado do Gótico, como pudemos demonstrar, ofereceu os meios adequados para dar conta do drama vivenciado pelos escravos e, desse modo, potencializar a mensagem abolicionista que Castro Alves intentava comunicar.

Do mesmo modo, a imagem específica do mar cumpre uma importante função poética na obra analisada. Ela possibilita ao poeta estabelecer um contraste que, assim como os elementos tomados de empréstimo do Gótico, permite



potencializar as imagens que pretendia denunciar, tornando a sua crítica mais contundente. Além disso, a natureza – representada, no poema castroalvino, pela imagem do mar – que havia sido explorada, pelos primeiros românticos, como um símbolo idílico que atestava a grandiosidade da nação que se formava, é posta em conflito com imagens que revelam uma condição social que se apresenta como uma mácula sobre esse pano de fundo outrora marcado por sua pureza. Por fim, o poema destaca também uma cumplicidade do mar com o horror do tráfico humano, subvertendo a escala de valor associada à natureza na produção de nossa primeira geração romântica. Castro Alves, portanto, ao empregar as estratégias analisadas ao longo deste trabalho, foi capaz de expor de forma contundente o quadro social de injustiça e desigualdades de sua época.

Referências bibliográficas

ALVES, Castro. O navio negreiro. In:_. *Espumas flutuantes e Os escravos*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 277-286.

BELLAS, João Pedro Lima. *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. São Paulo, 2018. Dissertação de mestrado (Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CANDIDO, Antonio. Poesia e oratória em Castro Alves. In:_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014. p. 583-599.

EVARISTO, Conceição. África: âncora dos navios de nossa memória. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 22, 2013. p.159-165.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1756 to the present day*. London: Longman, 1996, v.1.

SCHNEIDER, Helmut. Nature. In: BROWN, Marshall (Ed.). *The Cambridge history of literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, vol 5: Romanticism.

SECCHIN, Antônio Carlos. Um mar à margem: o motivo marinho na poesia brasileira do Romantismo. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, 2000. p. 52-60.

Recebido em 14/05/2019

Aceito em 27/07/2019

Violência, criminalização e genocídio em *Capão Pecado*

Violence, criminalization and genocide in *Capão Pecado*

Clarissa Damasceno Melo¹
Inara de Oliveira Rodrigues²

RESUMO

No presente trabalho, analisamos o romance *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, pontuando a representação que faz do negro e sua inscrição em romances que (re)pensam a favela e seus problemas, dentre eles, a política de drogas. Para tal, em um primeiro momento, abordaremos as distinções entre a literatura sobre o negro e a literatura do negro, no contexto nacional de apagamento da cultura negra e marginalização da periferia, trazendo para o centro do debate o processo de atualização do discurso colonizador de domínio e genocídio da população pobre e negra. Posteriormente, discutimos as implicações entre discurso jurídico e controle social, por meio das quais institucionaliza-se a seletividade punitiva e o genocídio da juventude pobre e negra, passando à análise propriamente do romance. Como conclusão, entende-se que essa obra literária permite afirmar que a guerra às drogas tem se traduzido em uma guerra aos pobres e, ao longo dos anos, transformou-se em genocídio negro.

PALAVRAS-CHAVE: Narcotráfico; Genocídio; Política de drogas; Racismo; Literatura Marginal.

ABSTRACT

In this paper, we analyze the novel *Capão Pecado* (2000), written by Ferréz, looking for the representation made of the negro and his inscription in novels that (re) think the favela and its problems, as drug policy. For this, at first, we discuss the differences between the literature on the black and the literature of the black, in the national context of eradication of black culture and marginalization of periphery, centralizing the process of updating the colonizing discourse and genocide of the poor and black population. Afterwards, we discuss the implications between legal discourse and social control, which institutionalize the punitive selectivity and genocide of the poor and black youth, while we properly analyze in the novel. In conclusion, we understand that this literary work shows that the war on drugs has translated into a war on the poor and, over the years, has turned into black genocide.

KEYWORDS: Drug traffic; Genocide; Drug policy; Racism; Marginal literature.

¹ Mestranda em Letras: Linguagens e Representações, com pesquisa intitulada *A recepção dos relatos coloniais sobre antropofagia em Como era gostoso o meu francês*.

² Doutora em Letras e professora da área de Letras: Linguagens e Representações.



Introdução

Território que recebeu negros africanos escravizados durante três séculos, o Brasil transformou-se em um país onde um jovem negro morre a cada vinte e três minutos³. Esse processo de extermínio, iniciado nas senzalas, perpetua-se nas zonas marginalizadas das cidades. Neste artigo, discutimos, no campo dos estudos literários, de que maneira o discurso colonialista se atualiza no Brasil, torna-se estrutural à ideologia dominante e transforma-se em parte da política de segurança pública sem rasurar as raízes racistas e coloniais do passado que justificaram a dominação e genocídio de povos africanos. Essa temática encontra-se problematizada no romance *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, que analisaremos a partir do destaque da figura do narcotraficante, bem como as representações que o transformaram, desde a década de 1980, no inimigo público número um “a ser eliminado” pelas forças policiais.

Para tanto, organizamos este trabalho em três seções: a) na primeira, fazemos uma breve reflexão sobre as nuances embranquecidas do romance brasileiro antes e depois da virada do século XIX, discutindo, sobretudo, como as influências europeias homogeneizaram e embranqueceram o romance nacional que, envolto em uma perspectiva liberal e burguesa, deixou de fora, por muito tempo, possíveis representações de grande parcela da sociedade brasileira que se formava; b) na segunda seção, enfocamos a questão da política de drogas atravessada pela questão racial e como, no campo penal, se dá a atualização do discurso colonizador e sua transformação e circulação na contemporaneidade, que não rasura, mas apenas renova a criminalização seguida de genocídio do povo negro no Brasil. A partir daí, compreende-se as razões do etiquetamento de

³ Os números são do Mapa da Violência, da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso), de 2016

sujeitos pobres e negros pré-selecionados no campo do direito penal e sua consequente criminalização; c) apresentamos o romance *Capão Pecado* (2000) e suas vozes que dialogam com a necessidade de se construir, como meio de superação das contradições sociais seculares, uma nova política social.

Sublinhamos, ainda, que são imprescindíveis, embora insuficientes se isoladas de uma perspectiva racial e de classe, as discussões sobre a descriminalização do consumo de drogas como uma alternativa ao (violento) combate ao narcotráfico, considerando-se que se trata de caso de saúde, e não de polícia, o consumo de drogas ilícitas. O argumento proibicionista utiliza o apelo à moralidade para justificar a criminalização da venda e consumo de drogas porque, segundo consta, são substâncias que causam dependência ao usuário, além de diversos outros problemas de saúde. Não discordamos, mas é preciso pensar que este país proibicionista acaba de liberar, para consumo humano, herbicidas e agrotóxicos também nocivos à saúde numa quantidade cinco vezes maior que as legislações europeias permitem⁴. As questões racial e de classe passam, portanto, a ter inquestionável importância.

Desta maneira, à luz do romance em tela, pretendemos evidenciar que, em se tratando de favela e de suas contradições, todas são semelhantes: o racismo e o ódio de classe são forças estruturantes que dinamizam e hiper-dimensionam a atuação das polícias nos conflitos oriundos do tráfico de drogas, sem nenhuma ação realmente prática na solução de conflitos. Além disso, as diversas forças repressoras atuantes nesses territórios perpetuam o discurso colonizador, que se renova e se transforma em força estruturante de parte da política de segurança pública. Em *Capão Pecado*, a atmosfera é de guerra, mas não às drogas, e sim aos pobres.

⁴ GOTO, Mattheus. Anvisa libera uso de agrotóxicos que podem causar danos graves ao sistema nervoso. The greenest post, 2018. Disponível em: <http://thegreenestpost.com/anvisa-libera-o-uso-de-agrotoxico-que-pode-causar-danos-graves-ao-sis-tema-nervoso>. Acesso em: 15 jul. 2018.



Literatura sobre os negros X Literatura dos negros

Em *Cultura e imperialismo*, Edward Said (1995) considerou o campo literário como a principal fonte de divulgação de ideologia dominante, pois “as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo” (SAID, 1995, p. 13). Dessa forma, não é difícil pensar o romance como um gênero que sustentou, na Europa, visões racistas que classificaram povos não-europeus, os moradores dessas “regiões estranhas”, como perversos, incultos, inferiores e, por isso mesmo, povos a serem dominados. No Brasil, a abolição da escravatura sem uma política de estado de ressarcimento aos escravos libertos, originou, nas regiões afastadas das cidades que se formavam, as favelas: as novas “regiões estranhas”, moradia de pessoas a serem etiquetadas, assim como foram seus antepassados.

Em se tratando de literatura brasileira, até o século XIX, esta teve como referencial justamente as produções europeias. Dos folhetins aos romances, a vida burguesa, individualista e de valores europeus é, sensivelmente, a majoritária nessas produções. Nesse sentido, a presença do negro é interpelada por essa teia de valores que, condicionada à realidade da escravidão no país, fizeram com que a sua presença nos textos literários estivesse ligada a perspectivas inferiorizantes, assim como na Europa. Dessa forma, as produções nacionais comumente eclipsaram a presença de personagens não-brancas:

Tal como outras esferas do discurso, o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão. Nossos autores são, em sua maioria, homens brancos, moradores dos grandes centros urbanos e de classe média, e é de dentro desta perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 2)

Assim, ao negro brasileiro, a literatura comumente dispensou tratamento marginalizador, cuja presença, Proença Filho (2004) divide da seguinte maneira: *negro como objeto*, numa visão distanciada; e *negro como sujeito*, numa atitude compromissada. Dessa forma está, segundo o autor, de um lado, a literatura brasileira *sobre* o negro e, de outro, a literatura *do* negro⁵. Para o autor, a presença do negro em textos literários se dá desde o século XVII, já nos versos satíricos de Gregório de Matos, por exemplo, mas é apenas no século XIX que essa presença se corporifica, estando o negro representado, sobretudo, como o escravo, sendo nobre quando ascende socialmente por força de seu branqueamento: *A escrava Isaura* (1872), de Bernardo Guimarães, e *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo, trazem exemplos de personagens negras embranquecidas e, por isso mesmo, melhor valoradas. Esses romances trazem, de certa maneira, bandeiras abolicionistas e denunciam a violência dispensada aos negros escravizados; mas estão, de certo modo, limitados à estereotipia. Todavia, anterior a esses, *Úrsula*, publicado em 1859, é considerado o primeiro romance escrito por uma mulher negra, a maranhense Maria Firmina dos Reis (São Luís, 11/03/1822 – Guimarães, 11/11/1917), além de ser reconhecido como o primeiro romance abolicionista brasileiro.

Inaugura-se, portanto, a segunda fase da presença do negro na literatura, chamada, como já referimos, de literatura *do* negro por Proença Filho (2004). Não à toa, a temática do sertão dá lugar à favela; esta, com novas dimensões. Pontuamos que não foi apenas a partir da década de 1960 que autores negros escreveram seus livros⁶, mas é a partir dessa década que o romance urbano vai se preocupar

⁵ São muitos os autores que, de diferentes modos, inserem-se neste debate, a exemplo de Eduardo Assis Duarte, Zilá Bern, Florentina Souza, Maria Nazaré Lima, Mário Augusto Silva, entre outros nomes igualmente relevantes. Todavia, considerando a necessidade de um “recorte” teórico-crítico no espaço circunscrito deste artigo, destacamos o trabalho de Proença Filho, com o qual nos afinamos conceitualmente para os propósitos da presente análise.

⁶ A literatura brasileira conta com inumeráveis autores negros: Machado de Assis, talvez o mais reconhecido de todos, embora não tenha focado na questão racial, denuncia os valores burgueses no contexto brasileiro. Além dele, escreveram Solano Trindade (1908-1973), Lino Guedes (1897-1951), Lima Barreto (1881-1922), Luís Gama (1850-1882), entre outros.

com as novas formulações de favela, tratando do aprofundamento do abismo social entre os grandes centros urbanos e suas zonas periféricas.

Assim, de certa maneira, a literatura do negro inscreve-se numa perspectiva de literatura contestatária, não necessariamente contra os brancos, mas contra os brancos preconceituosos que negaram/negam a história social, política e cultural dos diversos povos negros. Essa movimentação confirma o que Said escreve em *Cultura e imperialismo*:

Em todo lugar ocupado pelos europeus, houve resistência. [...] o contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo: sempre houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria dos casos, uma resistência que acabou preponderando. (SAID, 1995, p. 18)

Aqui, adaptando esse pensamento à realidade brasileira, compreendemos por “ocupação europeia” uma ocupação ideológica europeia, herdada justamente da colonização de povos africanos pelos povos europeus, perpetuada pelo escravagismo e amadurecida pela criminalização dos habitantes nas atuais periferias das grandes cidades. É a partir dessa perspectiva que os tentáculos colonialistas, no Brasil, ganham novas formulações com o passar dos anos mas, assim como apontou Said, encontra também meios de resistência e, na literatura, sentidos contestatórios.

Dessa maneira, na década de 1980, a literatura sobre a favela e escrita na favela afirma-se enquanto literatura marginal e aproxima-se de grupos de rua, como os ligados ao movimento *Hip Hop* que, sob uma organização estética, musical e poética própria, preconizará a resistência. Nesse cenário, surge o nome de Ferréz: ligado a esses movimentos de rua, vive na periferia paulistana, Capão Redondo. Seu nome é Reginaldo Ferreira da Silva, mas ele adotou a junção de Ferre- (de Virgulino Ferreira) e -Z (de Zumbi) para referenciar tanto os nordestinos quanto os negros que compõem as favelas nas quais se inscreve.

O autor, apesar de ter se baseado em fragmentos de histórias reais para montar sua trama ficcional, optou por compor um romance, e não biografias das pessoas que conheceu e conviveu. Ferréz transforma, então, o bairro Capão Redondo em um campo de coleta de traços biográficos; ele ouve e recolhe relatos de alguns moradores, de jornais e de histórias que ele mesmo presenciou. Parte dessa vida que ele recolhe, portanto, é recomposta em ficção: é a transformação de uma matéria de elementos biográficos em narração/ficção, em conformidade com o que nos sinaliza Arfuch em sua discussão sobre espaço biográfico:

O romance é o território privilegiado para a experimentação, mesmo a mais perturbadora, na medida em que pode operar no marco de múltiplos 'contratos de veracidade' [...], enquanto a margem se estreita no espaço biográfico entre relato factual e ficcional, para além da declaração do autor ou dos signos paratextuais: uma vida atestada com o 'real' está submetida a uma maior restrição narrativa. (ARFUCH, 2010, p. 126-127)

Assim, ao escolher construir um romance ao invés de uma biografia de determinadas vozes que aparecem em *Capão Pecado*, Ferréz tem maior liberdade para (re)criar a história em favor da construção de sua própria narrativa. Ou seja, apesar de se basear em acontecimentos e em pessoas que existiram, não é sua intenção contar sobre vidas verdadeiras nem criar um texto biográfico ou jornalístico, mas transformar tais relatos e memórias em elementos de ficção, em narrativa literária. Nesse sentido, aproxima-se do processo de "escrevivência", formulado por Conceição Evaristo:

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. [...] Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (EVARISTO, 2005, p. 6)

Segundo a escritora, os fragmentos de vida, de lembranças e de experiências costuram suas narrativas, atravessadas pelas questões de raça e de classe. Assim, faz-se do romance um espaço para registro de cotidianidades daqueles cujas histórias foram silenciadas, marginalizadas.

Em *Capão Pecado*, a transposição do real para o ficcional resulta em uma narrativa policialesca que trata, de certa maneira, da questão do narcotráfico e da criminalização da juventude negra, denunciando abusos policiais, os contrastes entre periferia e centro urbano, as tramas vividas nessas periferias (inclusive amorosas), o sonho de “mudar de vida” etc., mas, sobretudo, da morte de jovens negros tanto pelas mãos dos narcotraficantes quanto dos policiais, traduzindo a realidade cotidiana de quem vive nessas comunidades. A seguir, abordamos sobre como se dá o movimento de criminalização da juventude negra e periférica, o que chamamos aqui de atualização do discurso colonizador, e como o discurso contra o narcotráfico não apenas fomenta o assassinato de jovens negros, como também beneficia forças corruptas dentro da polícia.

Discurso jurídico e controle social: seletividade punitiva e genocídio da juventude pobre e negra

Em *Manual de Direito Penal Brasileiro* (2015), Zaffaroni e Pierangeli iniciam o capítulo “Controle Social, sistema penal e direito penal” com a seguinte provocação: “no panorama geral do mundo, a máxima quantidade de dano causado ao maior número de pessoas, ao menos no século XX, não provém daqueles que são detectados e classificados como ‘criminosos’ ou ‘delinquentes’, mas de órgãos do Estado” (ZAFFARONI; PIERANGELI, 2015, p. 60).

Iniciamos essa seção de discussões com essa provocação, uma vez que nos ateremos aos discursos que legitimam a violência de forças do Estado (as polícias)

em lugares periféricos porque, segundo o senso comum, o problema de violência é causado pelos moradores dessas localidades, as novas “regiões estranhas” do mundo, sendo a figura do narcotraficante o inimigo público número um a ser eliminado. Desse imaginário provém, por exemplo, a ideia de que “bandido bom é bandido morto” e, se a polícia entrou para matar, é porque *precisava* matar, isso tudo em um Estado que não prevê, ao menos constitucionalmente, a pena de morte para delinquentes.

De igual modo, no imaginário coletivo, aquele que é morto pela polícia necessariamente estava ligado ao tráfico de drogas. Esse é um ponto comum nas redes sociais: surgirem fotos *fakes* de pessoas assassinadas pela polícia posando com armas. Em 2013, Amarildo foi sequestrado e morto pela polícia do Rio de Janeiro e logo o associaram ao crime de tráfico de drogas, embora sua família tenha se pronunciado publicamente negando quaisquer ligações do assassinado à criminalidade. Rafael Braga, preso durante as jornadas de junho de 2013, portava apenas Pinho Sol, mas foi apreendido pela polícia, que alegava porte de material inflamável. Solto, foi preso novamente por portar algumas gramas de maconha e, mais uma vez, as redes sociais foram infestadas de fotos *fakes*. Em 2018, a vereadora Marielle Franco foi morta e, embora as investigações ainda não tenham sido concluídas, e por mais que ela não tenha sido alvejada por um carro policial, a notícia de que seria mulher de traficante⁷ logo se espalhou, mesmo tendo sua esposa aparecido em diversos canais de televisão para entrevistas. Esses são alguns exemplos de como é fácil associar pessoas negras e periféricas ao tráfico de drogas e como é comum naturalizar seus assassinatos. A partir dessa naturalização das mortes e da criminalização de corpos negros periféricos, Zaffaroni e Pierangeli assim pontuam a questão da seletividade penal:

⁷ A questão de gênero é bastante complexa em se tratando do tráfico de drogas. Não se tem notícia de uma mulher *chefe de tráfico*. Geralmente, as mulheres transportam mercadoria, fazem vistoria, empacotam, assumem a gerência de “bocas”, mas não lucram com o suprassumo do tráfico e nem chefiam todo o esquema. À Marielle, portanto, sobrou a categoria de “esposa” de traficante.

Chama também atenção o fato de que na grande maioria dos casos, os que são chamados de 'delinqüentes' pertencem aos setores sociais de menores recursos. De modo geral, é bastante óbvio que todas as prisões do mundo estão povoadas por pobres. Isto significa que há um processo de seleção das pessoas às quais se qualifica como 'delinqüentes' e não, como se pretende, um mero processo de seleção de condutas ou ações qualificadas como tais. (ZAFFARONI; PIERANGELI, 2015, p. 60)

Para os autores, portanto, a política de segurança pública funciona ao contrário, pois não seleciona condutas, mas os sujeitos para punir. Sobre isso, Zaccone, delegado de polícia e pesquisador sobre segurança pública, em *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas* (2007), compara dois mapas de ocorrências por detalhamento de delito por tráfico de entorpecente, um da Zona Sul, zona nobre da cidade do Rio de Janeiro; outro, da Zona Norte, zona que abriga Jacarepaguá, região da Cidade de Deus. As fontes do autor são experiências empíricas e consultas ao Instituto de Segurança Pública - ISP, constando, no ano de 2005, 63 flagrantes na Zona Sul, contra 561, na Zona Norte. Conforme o autor:

É mais do que evidente que os registros realizados pela polícia não correspondem à realidade da circulação e comércio de drogas ilícitas na Grande Rio. [...] os números revelam, na verdade, algo muito mais concreto do que a própria realidade. A partir do mapa de registro, podemos estudar a opção política do Estado ao tratar da maior demonstração do exercício de poder a sua disposição, ou seja, o encarceramento. A isto, nos referimos de seletividade punitiva. (ZACCONE, 2007, p. 15)

Para o autor, portanto, seria ingenuidade supor que nas zonas nobres não há crime; ocorre, na verdade, é que na zona nobre não há espaço para a ação policial como há nas zonas periféricas. Zaccone inclusive ironiza a possibilidade de haver, nas portas de bairros nobres, as batidas policiais como há nas favelas, com vistoria de bolsas, mochilas e "baculejos":

O espaço em que se opera a venda de drogas ilícitas na Zona Sul e Barra da Tijuca é completamente distinto de outras regiões, como Jacarepaguá, Bangu e Bonsuscesso. Os grandes pontos de venda de drogas ilícitas na Barra, por exemplo, se localizam em áreas residenciais de acesso privado, como apartamentos e condomínios, espaços onde a polícia não tem entrada franqueada. Imagine a proposta de se policiarem ostensivamente as entradas e saídas dos grandes condomínios da Avenida das Américas para combater o tráfico de drogas! (ZACCONE, 2007, p. 18)

Soma-se a isso o fato de que o comércio de drogas, nas favelas, é feito nas ruas, em locais abertos e seu público não é exclusivamente favelado, mas também recebe filhos da Zona Sul (a esses, raramente será dispensado o mesmo tratamento que ao usuário periférico). Sobre isso, Zaccone cita Zaffaroni e Batista:

Todas as sociedades contemporâneas que institucionalizaram ou formalizaram o poder (ESTADO) selecionam um reduzido número de pessoas que submetem à coação com o fim de impor-lhes uma pena. Esta seleção penalizante se chama criminalização e não se leva a cabo por acaso, mas como resultado da gestão de um conjunto de agências que formam o chamado sistema penal. (apud ZAFFARONI; BATISTA, 2007, p. 17)

Desse modo, todo Estado tende a penalizar os indesejáveis, pobres e marginalizados. Ainda, como afirmam Zaffaroni e Pierangeli (2015, p. 62), em toda sociedade há centralização e marginalização de poder. No Brasil, a questão racial está conectada a esse paradigma e, tão só por isso, vê-se solidificar, seja no período escravocrata, seja nos dias atuais, determinada criminalização do povo negro, corporificada pela ideia de que a polícia deve ter espaço para matar. Assim, “o estereótipo vai se consumando na figura de um jovem negro, funkeiro, morador da favela, próximo do tráfico de drogas.” (ZACCONE, 2007, p. 21).

Zaccone traz outro dado importante: o FMI calcula que o crime organizado movimentou, por ano, 750 bilhões de dólares. Desses, 500 bilhões são gerados pelo narcotráfico (ZACCONE, 2007, p. 11). Segundo ele, na década de 1990, os narcotraficantes representavam 60% da população carcerária da cidade do Rio de



Janeiro. No entanto, o perfil dos que estão presos não corresponde ao perfil de quem mobiliza tanto dinheiro em um ramo que, apesar de não parecer, é bastante diversificado. Como se vê, a política de drogas é sustentada por uma ideologia cujos tentáculos têm origem nas perspectivas colonialistas de inferiorização do outro: era “preciso” eliminar aqueles estranhos que habitavam as terras distantes da Europa, como afirmou Said (1995); assim como é “preciso” eliminar aqueles que vivem distantes dos grandes centros urbanos, nos morros, nas mais variadas periferias do país. Pois, se os estranhos de terras além-mar eram violentos, incultos e selvagens; atualmente, os estranhos à zona nobre também são violentos, incultos e selvagens, “praticam crimes”, “comercializam drogas” e “representam ameaça à segurança pública”, como se firma em discursos do senso comum (e não só).

Recentemente, levantamento efetivado pela agência de notícias *The Intercept Brasil* (2018) divulgou que militares e milicianos são donos de 25% da segurança privada no Rio de Janeiro. E, ainda, que há um lucrativo exército de segurança privada comandado por militares, milicianos e torturadores ligados a Eduardo Cunha. Significa dizer que a (falta de) segurança pública tem gerado lucro àqueles que, necessariamente, deveriam zelar pela segurança da população. Para eles, no entanto, quanto pior for o serviço de segurança pública, melhor serão os negócios. Segundo o sítio da agência, “são pelo menos 162 empresas de segurança, de um total de 638, registradas em nome de 188 policiais militares, civis, federais, agentes penitenciários, bombeiros e, inclusive, integrantes das Forças Armadas” (s/p). Provocar essa sensação de medo generalizado, a partir de uma ideologia dominante que criminaliza a juventude da periferia, hiper-dimensionando o narcotráfico é, antes de tudo, muito lucrativo.

Torna-se inegável, portanto, que, enquanto o Estado brasileiro tratar o uso de drogas como caso de polícia e o direito penal como uma evolução da barbárie; e, enquanto a política de drogas não for rediscutida de forma qualificada, inserindo tanto a despenalização da venda e do consumo de drogas quanto a

desmilitarização das polícias, não avançaremos em nada: nem no combate ao uso de drogas, nem em melhores e mais eficientes políticas de segurança pública.

***Capão Pecado*: a inscrição literária do sujeito marginalizado**

Como vimos na primeira seção deste trabalho, a partir do meado do século XX as vozes antes marginalizadas pela literatura nacional começam a inscrever-se literariamente e, em fins do século, essas vozes organizam-se coletivamente sob o espectro da literatura marginal. O termo é amplo, uma vez que

[...] Serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial, que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como 'marginais'. (NASCIMENTO, 2006, p. 9)

Diante das diversas definições do termo, salientamos que, neste trabalho, atribuímos o adjetivo marginal àquela literatura produzida por escritores oriundos da periferia. Por narrarem experiências reais de suas próprias vidas e de suas comunidades, *Capão Pecado* pode se encaixar na literatura marginal, pois tematiza a vivência dos sujeitos considerados à margem, posicionados do lado de lá da fronteira da exclusão, da invisibilidade e do silêncio.

A linguagem brutal compõe uma proposta em que a realidade ganha densidade pelo gesto linguístico, funcionando para que o choque e o trauma dialoguem com as expectativas do leitor, com as imagens que o leitor faz precocemente desses lugares de exclusão. Trata-se, também, de método para, a partir desse gesto linguístico, mostrar o que Paulo Lins⁸ chama de *neofavela*, termo que pode ser assim compreendido:

⁸ Escritor de *Cidade de Deus* (1997)



A forma saturada de violência mimetiza a movimentação de formigueiro alucinado e instaura, [...] a neofavela como lugar em que tudo se modifica incessantemente em favor de tudo continuar como sempre. (FARINACCIO, 2007, p. 187)

A neofavela seria, portanto, esse espaço onde as fraturas sociais antes causadas por problemas de habitação, por exemplo, que levaram à formação das favelas em lugares afastados dos grandes centros urbanos, transformam-se em outros problemas sem a resolução dos antigos. Aos problemas de habitação, de superpopulação nas capitais, de saneamento básico, da violência policial e do racismo, somam-se novos problemas, dentre eles, a constante criminalização da juventude pobre e negra, enquanto, ao mesmo tempo, amplia-se a atuação, nesses locais, dos grupos do crime organizado que movimentam o tráfico de drogas.

Torna-se possível considerar, assim, que *Capão Pecado* estrutura-se sob nuances naturalistas, pois o meio possui poder sobre o homem: a personagem protagonista, Rael, quer estudar e sair da comunidade, construir uma outra vida; no entanto, é sugado pelas consequências e se envolve em cenas de crimes. Essa ideia de neofavela sedimenta-se, portanto, na sensação de que, naquele meio, nada muda, pois, apesar das muitas mudanças aparentes na vida social, como as novas tecnologias, novas formas de trabalho, etc., também surgem novas modalidades de crimes.

Um lugar por Deus abandonado e pelo Diabo batizado de Capão Pecado

Ferréz, no posfácio de seu *Capão Pecado*, afirma que seu romance “certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado” (2000, p. 122). A comunidade de Capão Redondo é renomeada e a ideia de “pecado” absorve uma outra, a de castigo, única

razão para tal lugar ser abandonado por Deus; onde se alastram todos os tipos de violência. A trama desenrola-se em redor de Rael, uma personagem que sonhava com ascensão social, a ser conquistada a partir do axioma *mudar de vida = viver fora da comunidade*, uma vez que viver na comunidade representava muitas privações, como descrito a seguir:

Chegou em casa, entrou, e lá dentro estava pior do que lá fora, um frio miserável. Sua mãe já estava dormindo, ele notou que ela estava embrulhada com uma só coberta, e foi conferir o que já tinha como certeza. Teve vontade de chorar: sua cama estava arrumada, com uma coberta servindo de lençol e duas para ele se embrulhar. Desde pequeno sua mãe fazia isso, era um jeito de esquentar seu querido filho. Rael pegou a coberta mais grossa, foi para o quarto e embrulhou cuidadosamente dona Maria. Notou que a pessoa que lhe dava de tudo tremia de frio e que estava com os dentes em pequenos movimentos fazendo um som baixinho, um som estranho, de agonia, de dor. Foi para seu quarto, apagou a luz e deitou, mas, antes de dormir, Rael se lembrou da família dos Pereiras que, em uma noite fria, decidiu acender um monte de carvão para aquecer a casa e foi dormir. A mãe, o pai e os dois filhos amanheceram mortos, asfixiados. (FERRÉZ, 2000, p. 62)

Ao acordar no dia seguinte, Rael teve vontade de chorar outra vez: “não conseguiu levantar quando percebeu que estava com duas cobertas, incluindo aquela que ele tinha dado à sua mãe na noite anterior. [...] Virou de bruços e chorou como uma criança.” (FERRÉZ, 2000, p. 63). A essa discussão sobre privações, pobreza e vida na comunidade, Ferréz acrescenta uma discussão sobre as contradições de classe e raça:

Rael tentou se concentrar em Deus, mas pensou no que seria o céu ... teria periferia lá? E Deus? Seria da mansão dos patrões ou viveria na senzala? Ele entendeu que tá tudo errado, a porra toda tá errada, o céu que mostram é elitizado, o Deus onipotente e cruel que eles escondem matou milhões; tá na Bíblia, tá lá, pensava Rael, mas apresentam Jesus como sendo um cara loiro. Que porra é essa, que padrão é esse? Rael chegou à conclusão mais óbvia: aqui é o inferno, onde pagamos e estamos pagando, aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. (FERRÉZ, 2000, p. 41)



Ao se questionar sobre *Deus*, a personagem compreende as contradições sociais que o envolvem: o céu ser elitizado representa, inclusive, uma seleção do próprio sistema, que cataloga os sujeitos a “irem para o céu”, um “céu” que pode ser a representação de um lugar fora dessas comunidades, com conforto e livre da violência sistêmica. A conclusão de que a vida real seria o inferno de um outro lugar faz parte dessa cadeia de descobertas, que compreende a vida como algo insustentável. A cena seguinte à reflexão sobre a verdadeira face de um Deus que não se comunica com os pobres mostra um pastor envolvido em situação de crime por causa de seus dogmas:

Vagou pela rua e lhe vieram várias lembranças, lembranças daquele pastor que esfaqueou um homem morro acima: o homem gritava e se retorcia, os golpes eram fortes e seguidos, o pastor fazia força e o homem ia recuando, subindo o morro, a faca perfurava órgãos internos, o homem era um boneco, caiu no chão frio. A dor do pastor? Uma paixão, o amor de sua filha. Rael sabia da história, a filha pura do homem de Deus e o escravo do crack juntos, unidos, nus no ato de amor divino. Rael tentou parar de raciocinar, tentou parar de pensar, tava tudo errado, a porra toda tava errada. Tudo. (FERRÉZ, 2000, p. 41-42)

A história de Rael, portanto, é cercada dessa violência cotidiana que, apesar de ser composta por cenas comuns, estava longe de ser vista como algo natural. Sua vida e a de seus amigos envolve tráfico de drogas e traições; e àqueles que o circundam, o destino é o vício em bebidas, substâncias psicoativas, envolvimento com traficantes violentos, violência policial, fanatismos religiosos; todos esses conflitos envolvem os moradores do lugar em uma teia pegajosa, onde lutam para sobreviver e muitos são sacrificados.

A vida de Rael transforma-se quando se sente atraído pela namorada de um amigo, consumando o desejo. Entra, a partir disso, em situações perigosas das quais não consegue sair: “Rael sempre se recordava das frases ditas pelos seus

amigos: 'primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir.'" (FERRÉZ, 2000, p. 51). Rael e Paula decidem morar juntos quando descobrem que a moça estava grávida. Mas, já vivendo com Rael, o trai com o dono da fábrica em que ele trabalha. A personagem Rael, de repente, se transforma: já não é o antigo menino que não se envolve com o crime, mas aquele que quer se vingar do patrão por que este, além de "roubar" sua força de trabalho, também lhe tira a namorada. Como vingança, Rael decide assaltá-lo no ambiente de trabalho:

Rael adentrou a metalúrgica e seu Oscar suou frio quando o viu com uma calibre 12 nas mãos. Burgos começou a revirar o escritório, achou o cofre e seu Oscar deu a senha. Rael encostou a arma em sua cabeça e lembrou de Ramon, Burgos pegou o dinheiro e pensou numa CBR novinha e numa mina na garupa, muito gostosa. Rael suave, seu coração batia mais acelerado do que o de seu Oscar, Burgos falou que iria evadir e que era pra ele fazer o serviço. Rael balançou a cabeça afirmativamente, Burgos saiu. Rael se esqueceu de Deus, de sua mãe e das coisas boas da vida, apertou o gatilho e fez um buraco de oito centímetros na cabeça de seu Oscar. A vizinha estava saindo pra comprar pão. Se assustou com o barulho, mas antes de entrar, ela viu Rael sair com uma arma de dentro da metalúrgica. Entrou em casa, ligou para a polícia e ferrou mais um irmão periférico. (FERRÉZ, 2000, p. 138-139).

Preso, Rael pensava em seu filho e nos conflitos que presenciou ao longo de sua vida e tinha esperança de cumprir parte de sua pena em liberdade, já que era réu primário. Seu companheiro de cela, no entanto, recebeu um bilhete de um dos desafetos de Rael fora da cadeia pedindo sua morte. O jovem foi acordado pela dor de uma caneta lhe atravessando o ouvido. A última coisa em que pensou foi em seu filho Ramón. No posfácio, Ferréz finaliza o romance com uma perspectiva de não-mudança:

O mesmo Brasil que gera cada vez mais miseráveis, que gera um pequeno que é retirado pelas belas mãos asseadas e carinhosas de um médico como se o retirasse de um casulo, e o traz à vida dando-lhe um tapinha nas nádegas, para progredir com justiça e igualdade com outros garotos na frágil linha da vida. Uma vida que o pequeno futuramente pensará que é sua, mas não é, pois seu futuro

é incerto e ameaçado pelo fantasma da injustiça social. Ele não sabe que aquele médico não é seu pai, e que seu pai está numa obra, pois não lhe deram o dia de folga. O médico se formou na USP, um recinto que era para o povo, mas já foi reservado desde sua criação para os playboys. Seu pai se formou na vida, uma vida que era para todos, porém desde que a abolição foi declarada, todos souberam reservar sua parte, menos ele e os seus. (FERRÉZ, 2000, p. 121)

O futuro de um menino favelado, para Ferréz, é incerto, uma vez que, diferente do que consta no imaginário social, nada em sua vida dependerá apenas de seus esforços, pois este será sempre interpelado por forças externas (sociais, políticas, culturais e até religiosas, talvez) que querem manter o pobre afastado das zonas nobres, ao longo de gerações:

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de se trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão. Mas é com amor e carinho que criamos nossos filhos, sem nos darmos conta do local, dos amigos incertos e das coisas que injetam aqui - armas e drogas. Embriagados continuaremos assim, andando no chão frio com os pés descalços, um sorriso na boca ainda seca da corrida contra a lei. Toda uma nação está olhando para uma janela eletrônica; através dela está o passado manipulado, e o que ninguém vê é a porta que fica ao lado, a porta do futuro, que está trancada pela mediocridade dos nossos governantes. (FERRÉZ, 2000, p. 122)

Ferréz coloca a pobreza como uma cadeia ininterrupta, fruto social, pois tem caráter de classe (do contrário, não seria de pai para filho, como diz). Finalizando, ao apontar a “mediocridade de nossos governantes”, Ferréz deixa claro que os conflitos que tiveram espaço em sua narrativa só serão resolvidos por mudanças estruturais no que se refere à gestão pública, de forma ampliada.

Considerações finais

Neste trabalho, partindo-se de uma reflexão panorâmica da literatura brasileira, apontou-se que, ao longo dos séculos, a literatura foi também espaço de resistência, lugar onde começaram a ser ouvidas vozes antes marginalizadas e que passaram a tomar a palavra. Refletimos também sobre como essa marginalização está, atualmente, alicerçada no direito penal e como o controle penal é uma das diversas estratégias de criminalização e invisibilização de vidas negras, cujos assassinatos são legitimados por um véu moralizador pertencente a um imaginário social de que é apenas o narcotraficante, e não o Estado, o causador de violência.

A histeria coletiva, causada por essa sensação de violência generalizada tem colaborado com a ofuscação do debate sobre segurança pública e a criação de uma polícia mais humanizada, capaz de lidar racionalmente com os crimes cometidos nas favelas. Como pontuamos a partir de Zaccone (2007, p. 116), a ideia de que se está prendendo aqueles que representam perigo à sociedade é totalmente falsa, pois, via de regra, somente são presos os pequenos intermediários da cadeia do tráfico. Em outras palavras, o Estado tem investido dinheiro em operações que, além de não superarem o narcotráfico, enclausuram aqueles que menos lucram com esse negócio, lotando cadeias de favelados negros (a quem Zaccone chama de “acionistas do nada”), ajudando a solidificar uma visão preconceituosa de que os crimes bárbaros são cometidos por pessoas pobres e negras.

Concluimos, portanto, que se nos séculos passados o discurso colonizador era o de que povos negros eram bárbaros e incivilizados, justificando sua dominação e genocídio; hoje, o discurso atualiza suas formas, atribuindo aos negros e pobres a ideia de que compõem, nas favelas, comunidades bárbaras, violentas e incivilizadas, justificando a ação policial pautada na violência. Essa política de criminalização torna difícil avançar o debate sobre descriminalização da venda e do consumo de drogas, o debate sobre reestruturação das comunidades mais afastadas, sobre a desmilitarização da polícia, a necessidade de democratizar espaços urbanos negados à grande parcela de moradores de grandes cidades etc. Dessa maneira, *Capão Pecado*, escrito no principiar do século XXI, apresenta uma



verdade incômoda: estamos lendo Ferréz como uma voz ainda muito atual, pois diz cruamente que o Estado brasileiro derramará ainda muito sangue negro e pobre até decidir redirecionar as ações de combate ao narcotráfico.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

COSTA, Breno; CHAVES, Reinaldo; POTTER, Hyury. O lucrativo exército de segurança privada comandado por militares, milicianos e amigos de Eduardo Cunha. *The Intercept*, 2018. Disponível em <https://theintercept.com/2018/07/16/o-lucrativo-exercito-de-seguranca-privada-comandado-por-militares-milicianos-e-amigos-de-eduardo-cunha-no-rio/>. Acesso em 26 jul. 2018

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007, p. 18-31. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em 13 jul. 2018.

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. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em 11 mai. 2019.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. 305f. 2004. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da

Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

GOTO, Matheus. Anvisa libera uso de agrotóxicos que podem causar danos graves ao sistema nervoso. *The greenest post*, 2018. Disponível em: <<http://thegreenestpost.com/anvisa-libera-o-uso-de-agrotoxico-que-pode-causar-danos-graves-ao-sistema-nervoso/>>. Acesso em 15 jul. 2018.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, v. 18, n.50, São Paulo, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017>. Acesso em 16 jul. 2018.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ZACCONE, Orlando. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de droga*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl; BATISTA, Nilo. *Direito penal brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl; PIERANGELI, José Henrique. *Manual de direito penal brasileiro: parte geral*. 11. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2015.

ZALUAR, Alba; FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro. *Cidade de Deus: A história de Ailton Batata, o sobrevivente*. Rio de Janeiro: FGV, 2017.



Clarissa Damasceno Melo & Inara de Oliveira
Rodrigues

Recebido em 31/03/2019
Aceito em 30/07/2019



DIÁRIO ACADÊMICO

Experiências transversais: formação, pesquisa e docência vistas de dentro

Lara Santos Rocha¹

Resumo

Vivências da graduação, da militância pela educação de qualidade, da pós-graduação e da sala de aula.

"Meu caminho pelo mundo
Eu mesmo traço
A Bahia já me deu
Régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu
Aquele abraço!"
Gilberto Gil

Sair de Salvador sozinha, aos 18 anos, e entrar na Universidade de São Paulo me possibilitou múltiplas aprendizagens e um processo de dupla politização: ao mesmo tempo em que vivenciava os debates promovidos pelo Movimento Estudantil, vivia um processo de autorreconhecimento, ao me perceber por diversas vezes sendo a única estudante não-branca nas salas, ao me sentir deslegitimada pelo meu sotaque, e - ainda que em uma das faculdades mais

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com a pesquisa "Denegrir-se: Uma interseção entre Literatura Afro-Brasileira, Educação e Identidade"

assumidamente LGBT da USP - ao me sentir insegura de andar de mãos dadas com a minha namorada.

A aproximação com o Movimento Estudantil e a vontade de compor um movimento social me trouxeram ao Cursinho Popular Florestan Fernandes (CPFF), na época, um dos cursinhos pré-universitários que compunham a *Rede* Emancipa. Ser professora não era exatamente um sonho de infância e, mesmo cursando Letras, não era a carreira que eu imaginei que seguiria. Foi em 2012 que, pela primeira vez, ocupei o lado de cá da sala e, depois de uma aula sobre Vidas Secas, percebi - por mais clichê que soe - que queria ser professora.

O Cursinho Popular Florestan Fernandes, então sediado na Escola Estadual Emygdio de Barros, zona oeste da capital paulista, constituiu-se um dos espaços em que pude ampliar meu olhar sobre o fazer político e compreender, na prática, questões anteriormente evocadas apenas na teoria. O *Florestan* é um espaço desafiador e potente, em que existem poucas restrições quanto à metodologia, mas algumas barreiras de tempo e espaço, já que funcionamos apenas aos sábados, em espaços emprestados - como escolas ou universidades públicas - e com um objetivo final: contribuir para a aprendizagem das/dos estudantes de escolas públicas para que ingressem nas universidades.

Em 2014, logo depois de sermos expulsos da escola em que trabalhávamos, assumi, junto com os três professores que restaram na virada do ano, a coordenação do cursinho, na tentativa de manter o projeto vivo. Por falta de outro espaço que nos abrigasse, fomos para o prédio de História e Geografia da USP, onde seguimos atuando. Na época, contávamos com cerca de 200 estudantes, alocados em quatro salas.

Com o tempo, nossa prática foi se aprimorando e tornamo-nos não só um cursinho pré-universitário, mas um espaço de resistência e acolhimento para educadores e estudantes. Em 2019, começamos o ano com cerca de 1200 estudantes inscritos.



Formação de professores dos Cursinhos Populares Florestan Fernandes, Carolina de Jesus e Edson Luís, 24 de fevereiro de 2018.



Excursão ao Memorial da Resistência, 12 de Outubro de 2018.

Iniciar minha carreira ali foi fundamental para minha formação docente, não só por estimular minha criatividade e endossar o diálogo com as/os estudantes, mas também para minha formação humana e política. Compreender a educação como algo que vai além da sala de aula, que não depende só de um dos lados e é muito mais troca do que transmissão de conhecimento é a base da educação popular e é o que hoje constitui minhas crenças e práticas como professora.

Em 2013, cursei as disciplinas *Diversidade Cultural e Educação: as Literaturas de Língua Portuguesa em Perspectiva e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, ampliando meu olhar sobre o ensino de Literatura e tornando indissociável minha concepção de sala de aula e a educação para as relações étnico-raciais. Reconhecer e refletir sobre a ausência da população negra nos currículos provocou frustrações, ao mesmo tempo em que estimulou a percepção dos privilégios de ter estudado em uma escola particular de Salvador em que - respondendo às demandas do vestibular da Universidade Federal da Bahia - obras como *Cadernos Negros* eram leitura obrigatória no Ensino Médio.

Depois de algum tempo buscando definir o que estudar e criando coragem para pôr em prática, procurei minha (na época, possível) orientadora, a professora Vima, docente da disciplina supracitada, e contei-lhe sobre os temas que me interessavam e as leituras que estava realizando. Já era o meu último ano de graduação e a única pesquisa² que eu havia realizado estava bem distante da minha atual área de interesse. Ela então me sugeriu que, a fim de sistematizar os estudos que eu já estava realizando e me preparar para o mestrado, realizasse uma Iniciação Científica na área.

Educação, identidade e negritude: construindo uma reflexão foi uma pesquisa que visou à construção de um repertório teórico sobre identidade e negritude a partir da leitura crítica de obras que focalizam questões como literatura e educação enquanto formadoras do sujeito e, especialmente, do sujeito negro. O trabalho consistiu na leitura sistemática e na elaboração de resenhas de nove obras teóricas: *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, de Michéle Petit; *Cultura Negra e Educação*, de Nilma Lino Gomes; *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*, de bell hooks; *Literatura Negro-Brasileira*, de Luiz Silva Cuti; *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis; *Pedagogia, autonomia e mocambagem*, de Allan da Rosa; *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon; *Terça Afro – Território de Afetos*,

² ROCHA, L. *Crenças de professores sobre ensino e aprendizagem de Português Língua Estrangeira*, 2013.

organizada por Ana Caroline Silva e Whellder Guelewar, e *Tornar-se negro*, de Neusa Santos Souza.

A possibilidade de ler, analiticamente, estas obras foi extremamente proveitosa. Compreender tais temáticas, a partir de diversos olhares, em diversos formatos, e pensá-las interseccionalmente contribuiu para um entendimento muito mais aprofundado e crítico das relações étnico-raciais no Brasil.

Em 2017, decidi participar do processo seletivo para o mestrado no departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. A ideia de entrar no mestrado não era óbvia para mim ao longo da graduação. Não tinha - e ainda não tenho - certeza sobre a minha vocação (ou disposição?) para a carreira acadêmica, principalmente por gostar da prática, muito mais do que da teoria. Os anos no CPFF estimularam minha vontade de estar em sala de aula, de ouvir estudantes, de criar redes. Não conseguia me enxergar mais três anos somente ouvindo e digitando.

Encontrar uma orientadora que compreendesse que o meu projeto não abriria mão da sala de aula e que, mesmo alocado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, não se debruçaria a comparar obras literárias, foi fundamental para que eu encarasse esse desafio com mais tranquilidade e descobrisse que existem espaços na academia que tratam a escola com seriedade. Durante o processo seletivo, trabalhava no *CENPEC* - Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária - como estagiária do núcleo de Tecnologia e Educação e estava prestes a assumir outros projetos por lá. Parecia um bom momento para ingressar no mestrado, já que tinha uma carga horária flexível, um volume de trabalho adequado e colegas de trabalho compreensivas. Mas, como as coisas não são do jeito que imaginamos, recebi uma carta da Secretaria Municipal de Ensino, convocando-me a assumir a vaga de professora de Língua Portuguesa, para a qual havia aplicado, em 2016. O processo entre o recebimento da carta e o dia da posse levou cerca de cinco meses. Nesse meio tempo, concluí o bacharelado e a licenciatura, e fui aprovada no mestrado.

Em abril de 2018, tornei-me oficialmente professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal de Ensino de São Paulo, e fiquei responsável por três turmas de 9º ano e uma de 8º. Até então, minha experiência como professora havia sido com cursinhos pré-universitários e curso técnico: espaços para os quais estudantes de faixa etária mais elevada iam por vontade própria. Ao chegar à escola, localizada no Capão Redondo, uma das maiores periferias da cidade, me deparei com novos desafios: uma estrutura precária, uma gestão autoritária e distante, e estudantes desmotivadas/os. Além disso, a distância da minha casa até o local era um fator extremamente desgastante.



SLAM Euclides, outubro de 2018.

Com o passar do tempo, fui descobrindo as brechas do sistema e estruturando, em parceria com outras professoras e - principalmente - com estudantes, dinâmicas de aula que fossem além da cópia. Realizamos o primeiro SLAM da EMEF Euclides da Cunha, em que alunas e alunos escreveram e apresentaram seus poemas diante da escola toda, com a participação de um jurado que elegeu a melhor poeta. Perceber a empolgação das turmas em criar seus

textos, podendo tratar das pautas que lhes tocam, sair da sala, enfeitar a escola, torcer pelas/os colegas foi um respiro em meio aos dias caóticos e exaustivos.



Kailany Colen e Petrick Almeida, estudantes do 9º ano, vencedores do SLAM Euclides 2018

Em março de 2018, enquanto integrante do grupo Travessia, demos início a um projeto de remição de pena por meio da leitura na Penitenciária Feminina da Capital (PFC). O convite para a realização do trabalho partiu da própria PFC, que buscava uma parceria técnica com universidades de São Paulo. A proposta, destinada a docentes dessas instituições, foi aceita pela professora Vima, que se tornou coordenadora do projeto. O processo teve início por volta de maio de 2017, cerca de nove meses antes de nossa entrada. Temos trabalhado em três etapas: a leitura individual das obras, roda de conversa sobre os textos e a escrita de resenhas. A remição de pena por meio da leitura reduz quatro dias da pena do total, a cada livro resenhado, tendo o limite de um livro por mês. Devido às demandas do mestrado e à sobrecarga no trabalho, optei, por, infelizmente, me afastar desse projeto em 2019. Acabei me afastando temporariamente do cursinho também, o que é sempre muito doloroso pra mim.

Simultaneamente, buscava cursar as disciplinas obrigatórias e dar início à pesquisa que havia me proposto a realizar. Considerando a importância de compreender e valorizar experiências concretas de implementação da lei 10.639, a pesquisa visa, a partir da experiência de mediação de leitura da obra *Leite do Peito*, de Geni Guimarães, junto a uma turma de EJA (Educação de Jovens e Adultos) da Zona Norte de São Paulo, reconstituir momentos da experiência de leitura compartilhada da obra, apreender os olhares dos estudantes sobre a narrativa, interpretar a maneira como a trama os afeta, compreender as aproximações e distanciamentos entre a narrativa e o modo como as relações raciais são evocadas em seus discursos. O trabalho de mediação de leitura foi desenvolvido com o 7º ano da Educação de Jovens e Adultos, junto às professoras Talita Zanatta, de Língua Portuguesa, e Flávia Silveira, da Sala de Leitura. As atividades aconteceram entre setembro e dezembro, ao longo de oito encontros às segundas-feiras, das 19h às 21h30, combinados às propostas desenvolvidas em outros dias da semana nas aulas de Língua Portuguesa. Percorrer os trajetos entre a escola (zona sul), casa (zona oeste) e campo (zona norte) foi extremamente desgastante e me fez, em vários momentos, repensar meus planos.

Uma das primeiras ações realizadas foi a apresentação da proposta para a professora Talita, que ocorreu em julho de 2018. Como as aulas teriam início na última semana desse mês e apenas em agosto a turma passa a frequentá-las em maior número, a professora solicitou que começasse as atividades apenas na última semana do mês oito, assim já teria estabelecido um vínculo com a nova turma - uma vez que nas EMEFs as turmas de EJA são semestrais - e teríamos tempo de resolver questões burocráticas com a escola, assim como apresentar a proposta à professora Flávia, da Sala de Leitura.

Ao longo de agosto, a professora Talita iniciou junto à turma o trabalho de produção do livro de memórias de cada estudante, proposta essa que dialogava totalmente com a obra escolhida. Para instigar a produção das alunas e alunos, a turma realizou a leitura de alguns trechos de *Quarto de Despejo*, diário da autora

Carolina Maria de Jesus, e de contos do livro *Os da minha rua*, de Ondjaki. As duas leituras até então propostas já contemplavam a lei 10.639/03 e revelavam o compromisso da professora em romper com um currículo eurocêntrico. A professora Flávia desenvolveu com os estudantes, nas primeiras aulas do semestre, um trabalho sobre *Mãos Talentosas*, filme que narra a história do médico Benjamin Carson. Por meio de rodas de conversa e um roteiro de questões, temas como o sonho, memórias e relações raciais também foram tratados nas aulas de Sala de Leitura.

No primeiro dia na escola, realizei a observação dos espaços escolares, conversas informais com professores e funcionários, e participei das aulas de Sala de Leitura e Língua Portuguesa, em que me apresentei para a turma e contei um pouco sobre nossa proposta. Nesse dia, as atividades desenvolvidas foram mediadas pelas professoras, dando continuidade ao que havia sido proposto anteriormente. Aproveitei para observar a Sala de Leitura e o acervo literário existente na escola, sobre o qual conversei com as professoras. Devido a projetos recentes da Rede Municipal, como o *Leituraço*³, as salas de leitura contam com um acervo rico em obras africanas, afro-brasileiras e indígenas. Da semana seguinte em diante, os encontros partiram da leitura de um capítulo de *Leite do Peito*, alternando estratégias de sistematização e interpretação do texto, como a escrita de um parágrafo, ilustrações, colagens e rodas de conversa.

Os momentos de troca com outras/os pesquisadoras/es e professoras/es têm sido recompensadores. Sem dúvida, parte das coisas que fazem valer a pena. Um dos encontros mais marcantes até agora foi no COPENE - Congresso de Pesquisadores Negros, em outubro de 2018. Realizado em Uberlândia, o congresso promoveu um encontro nacional de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, das ciências exatas às artes, tendo a luta antirracista como eixo.

³ O programa *Leituraço*, iniciado em 2014, abrangeu 800 mil alunos em interação direta com a área de literatura. A proposta requeria que educadores lessem para suas turmas livros com a referência afro-brasileira. Embora por uma semana, a mobilização implicava em conhecer, analisar e escolher o acervo a ser apresentado. A atividade vinha acompanhada de um kit literário para o acervo da unidade

Poder conhecer pessoas que enfrentam desafios parecidos - ou muito maiores - que os meus, mas que seguem firmes e produzindo trabalhos incríveis inspira e fortalece. Lá, apresentei com dois grandes amigos uma reflexão sobre o ensino de Literatura afro-brasileira no Cursinho Popular Florestan Fernandes.



Oluwa-Seyi Salles, eu e Esdras Soares apresentando o trabalho *Desafios e estratégias de abordagens racializadas no ensino de literatura em Cursinhos Populares*, no COPENE 2018.

Particpei também do VII Seminário FESPSP - *Na encruzilhada da democracia: Instituições e Informação em tempos de mudança* -, junto com Esdras Soares, apresentando um estudo sobre a presença das Literaturas Africanas e Afro-brasileiras na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que acabou rendendo um artigo⁴, publicado nos anais do seminário.

Em 2019, consegui a transferência para uma escola na zona oeste, a 20 minutos de casa, reduzindo 1h10 de cada trecho do meu trajeto diário, se comparada à escola anterior. As dificuldades na escola, por outro lado, seguem

⁴ ROCHA, L.; SOARES, E. Literaturas Africanas e Afro-brasileiras na Base Nacional Comum Curricular. In: SEMINÁRIO FESPSP - *Na encruzilhada da democracia: Instituições e Informação em tempos de mudança*, n.8, 2018. *Anais...*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://fespssp.wixsite.com/anais/gt3-18>

presentes. Fico me perguntando se um dia encontraremos caminhos para abolir as barreiras que fazem com que nossas alunas e alunos se afastem da escola...

Com muita frequência, tenho vontade de desistir. Ou da escola, ou do mestrado. Conciliar as rotinas de estudo e trabalho me dão a constante sensação de que não tenho realizado bem nenhuma das funções. Talvez essa sensação de que “poderia ser melhor” seja intrínseca à vida de professora... Não sei. Por outro lado, é gratificante poder ocupar esse duplo espaço, de *professora acadêmica* e *acadêmica professora*. É importante para a escola que sigamos propondo e refletindo sobre nossas práticas, para não nos deixarmos consumir pelos obstáculos do dia a dia. Na academia, precisamos estar presentes para voltarmos todo o tempo para o chão da sala de aula, para a realidade de professores e estudantes das escolas públicas, e não nos deixarmos iludir pela teoria.

Recebido em 29/07/2019

Aceito em 30/07/2019

 **ENTREVISTAS**

Entrevista com Cidinha da Silva

Oluwa-Seyi Salles Bento¹

RESUMO

Entrevista realizada com a escritora Cidinha da Silva, por e-mail, em 16 de julho de 2019, em São Paulo.

Cidinha da Silva, é prosadora e editora. Publicou, entre outros, *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* (livro de referência, 2014); *Um Exu em Nova York* (contos, 2018), a Série Melhores Crônicas de Cidinha da Silva, *Exuzilhar* (vol. 1) e *Pra Começar* (vol. 2) e *#Parem de nos matar!* (2019, 2ª edição). É editora do blogue <https://cidinhadasilva.blogspot.com>. É doutoranda no Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento na Universidade Federal da Bahia. Tem textos publicados em catalão, espanhol, francês, inglês, italiano.

Revista Crioula: *Você é prosadora, dramaturga, pesquisadora, editora, fundadora do Instituto Kuanza, formada em História, atuou como presidente do Geledés Instituto da Mulher Negra... Muitas experiências constroem sua identidade. Você, quando criança, imaginava tudo isso para si?*

¹Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES.



Cidinha da Silva: Não imaginava essas coisas, exatamente. Eu queria ser escritora desde os 10, 11 anos, mas foi um desejo muito adiado até os 39 anos. O que tive na infância foi autorização e incentivo pra sonhar, dados principalmente pelo meu pai. Então, desde pequena eu quis o mundo, busquei o mundo e me permiti na vida adulta, construir os mundos que desejei (desejo).

RC: *Qual o tema da sua pesquisa de doutorado?*

CS: Políticas públicas para o livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil na perspectiva de africanidades, nos governos Lula e Dilma e na cidade de São Paulo (2003-2016).

RC: *Quais os diálogos que sua atuação na academia trava com as suas ocupações artísticas?*

CS: A política é algo muito presente na minha vida desde a infância. Gosto muito do campo da política e o entendo como uma forma de gerir a vida (negociar conflitos) e promover direitos, principalmente para as pessoas mais desprotegidas social e economicamente. A política atravessa a minha obra. O interesse pelas políticas públicas foi algo natural, um caminho para atingir muitas pessoas ao mesmo tempo. Meu tema do doutorado contempla alguns dos maiores interesses da minha existência: africanidades pautando a vida, modelando a vida, nesse caso, as políticas públicas para o livro, leitura, literatura e bibliotecas nesse pedaço da diáspora negra que é o Brasil. Está tudo junto e misturado.

RC: *Na atual conjuntura política no Brasil, quais os avanços e retrocessos possíveis em políticas públicas voltadas para a população negra?*

CS: Não vejo nenhuma possibilidade de avanço em nível federal, se conseguirmos manter algumas coisas será lucro. Vejo possibilidades no âmbito das cidades, tenho esperança de que nas eleições de 2020 consigamos dar algum tipo de resposta a essa onda reacionária que toma conta do país. É uma esperança apenas. Penso também que as pessoas jovens precisam se postar de maneira mais firme para garantir aquilo que as gerações anteriores conquistaram para elas. Vejo uma apatia específica nesse setor e é essa moçada que mais precisa lutar pra não perder o pouco que conquistamos.

RC: *Qual sua opinião sobre a adjetivação da literatura, ou seja, o uso de termos como 'negra' ou 'afro'?*

CS: Não tenho problemas ou desconfortos com a adjetivação, me sinto confortável com os termos literatura negra, literatura afro-brasileira e literatura afro-diaspórica, mas não me ocupo de defendê-los ou discuti-los, não gasto meu tempo com isso. Este é um tema para pesquisadoras e pesquisadores do campo ou ativistas, não sou uma coisa nem outra. Sou escritora. Quero discutir meu trabalho, meus 15 livros autorais lançados em 13 anos de atividade literária. Entretanto, costumo me insurgir quando alocam meu trabalho em categorias diferentes das que citei (não darei exemplos pra não dar ibope), por achá-las inadequadas, e reputo algumas como conceitos rasos e insuficientemente fundamentados. Me insurjo também quando as categorizações tentam me prender em caixinhas limitantes, pobres e burras, muitas vezes.

RC: *Que trabalho o Instituto Kuanza desenvolve?*



CS: O Instituto Kuanza não existe mais, extinguiu-se em 2010. Tem um pessoal aí que me apresenta e que insiste em colocá-lo na minha biografia como se ele ainda existisse, preciso corrigir isso. Eu o transformei (com autorização das outras mulheres que compuseram o extinto instituto junto comigo) numa iniciativa editorial que é a Kuanza Produções, responsável pela edição das minhas melhores crônicas. Estão previstos sete volumes e já lancei dois, *Exuzilhar* e *Pra começar*.

RC: *Se você pudesse indicar a alguém apenas uma obra literária brasileira, independente do gênero, mas que não seja de sua autoria, qual seria? Por quê?*

CS: Indico duas, igualmente bem tramadas, bem escritas, densas e que configuram uma aula magna ou “master class”, se quiserem, de como escrever um texto literário consistente e surpreendente, dois romances épicos, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

RC: *E se você pudesse indicar apenas uma obra sua, independente do gênero, a alguém que nunca leu nada de sua autoria, qual seria? Por quê?*

CS: Indico *Um Exu em Nova York*, porque é meu melhor livro, meu exercício criativo mas livre, bem acabado e intenso.

RC: *Como tem sido a recepção do seu novo livro, Um Exu em Nova York?*

CS: Excelente, por parte do público e da crítica. Nós o lançamos em setembro de 2018 (1500 exemplares) e sete meses depois tivemos necessidade de reimprimi-lo (2000 exemplares). Para uma autora independente como eu, para um livro que não

conta com esquemas poderosos de marketing, isso significa muita coisa. Eu comemoro e amplio as metas. Recebo também notícias das pessoas, de muita gente que leu o livro na casa de amigos, sem ter o seu próprio exemplar, sinal de que o Exu realmente circula. Alguns clubes de leitura começam também a adotá-lo. Caminha bem, meu *Exuzinho* querido.

RC: *Você publica alguns textos, sobretudo crônicas, em seu blog. O que te motivou a compartilhá-los online ao invés de privilegiar apenas os livros?*

CS: Foi uma forma de comunicação com o público. Houve um período em que escrevi para portais de notícias como *Fórum*, *Diário do Centro do Mundo* e ainda mantenho uma coluna no *Jornalistas Livres*. Desejo mesmo escrever para uma publicação em papel, jornal ou revista, mas nunca me convidaram (alô, alô, veículos de comunicação impressa!, me convidem, me contratem; faço umas crônicas redondinhas). É também uma estratégia de divulgação da minha obra e de ampliação de públicos.

RC: *Ao seu ver, a publicação online atrai um grupo maior de leitores para seus posteriores livros impressos ou o público das duas plataformas não é o mesmo?*

CS: Na minha experiência, a exposição online me torna mais conhecida e, com certa frequência, esse conhecimento se converte em venda de livros nas minhas andanças pelo país, mas, na real, acho que o que concretiza mesmo a venda de livros é a minha presença, o contato com as pessoas.

RC: *Você esteve na FLIP deste ano. Quais as experiências mais marcantes do evento para você enquanto escritora negra?*



CS: Eu não diria como escritora negra, mas como escritora. Explico: sou uma mulher negra e isso me inscreve no mundo, é o princípio de tudo, posto isso, não fico o tempo todo me pensando e me posicionando como “escritora negra”, sou uma escritora batalhando para construir uma obra consistente que permaneça no tempo e, obviamente, enfrento as vicissitudes pelas quais passam todas as pessoas negras nesse país racista.

Feito esse preâmbulo que é muito importante pra mim, atuei da seguinte forma na *FLIP* 2019:

1 – Participei de seis mesas como expositora, em três casas diferentes do circuito paralelo da *FLIP*. Na *Casa da Porta Amarela*, participei de uma mesa sobre política e literatura; de outra sobre seres fantásticos na literatura infanto-juvenil e de outra sobre literatura de mulheres lésbicas. Na *Casa Livre*, participei de duas mesas, uma sobre o meu próprio trabalho literário (em parceria com dois colegas que falaram sobre os seus respectivos trabalhos) e outra sobre o racismo e suas permanências nas obras de literatura contemporânea para crianças. Na *Casa Poéticas Negras*, dividi mesa com Grace Passô, mediada por Dione Carlos, na qual discutimos o pensamento sobre o Brasil contemporâneo na nossa obra, minha e de Grace.

2 – Lancei quatro livros autorais: *Kuami* (romance para crianças, 2ª edição, 2019); *#Parem de nos matar!* (crônica, 2ª edição, 2019); *Exuzilhar* e *Pra começar*, dois primeiros volumes da série de sete livros dedicada às minhas melhores crônicas organizadas de maneira temática.

3 – Dois livros dos quais participo foram lançados durante a *FLIP*, são eles: *A resistência dos vaga-lumes*, organizado por Cristina Judar e Alexandre Rabelo (editora Nós), meu texto que trata de um dilema da vida de Alessandra Amoreira, uma mulher trans, tradutora de libras, negra e lésbica. O segundo foi o *Vozes insurgentes de mulheres negras – do século XVII à primeira década do século XXI*, organizado por Bianca Santana (Mazza Edições). Deste livro, dedicado a textos de

certa importância histórica, participo com “O rap das meninas”, escrito e publicado em 1995.

4 – Participei (como autora) do coletivo de editoras que constituiu a *Casa da Porta Amarela*, onde comprei uma mesa para expor e comercializar meus livros. Meu bordão era: “essa é uma mesa de autora, esses livros são meus, foram escritos por mim”. Deu certo. Trabalhei intensamente durante todos os dias da Flip, vendi muitos livros e fiz significativos contatos de trabalho que devem se desenrolar no segundo semestre de 2019 e em 2020.

RC: Quais são seus próximos passos na academia, na literatura e no ativismo?

CS: No ativismo: nenhum. Não sou ativista, sou uma escritora politicamente posicionada, apenas isso.

Na academia: escrever a tese e me libertar do doutorado para me dedicar à literatura com profundidade e na temporalidade que desejo.

Na literatura: cumprir as etapas do meu projeto literário planejadas para o restante de 2019 e primeiro semestre de 2020, entre elas, terminar um livro de crônicas inéditas (o último data de 2014); publicar mais um volume da Série Melhores Crônicas, o *Amores entre iguais* (volume 3); reeditar o *Racismo no Brasil e afetos correlatos*; reunir minha dramaturgia em livro (em processo iniciado pelo grupo Aquilombô, de Belo Horizonte); organizar uma antologia das minhas crônicas que tratam de futebol (solicitação de uma editora de São Paulo); e continuar fazendo com que meus livros já publicados ganhem o mundo. Um prêmiozinho literário ou mesmo uma classificação como finalista em algum concurso não seria mal, daria uma forcinha na carreira, ampliaria possibilidades de trabalho e chancelaria convites diversos. Cairia bem.

Recebido em 29/07/2019

Aceito em 30/07/2019

Entrevista com Lubi Prates

Oluwa-Seyi Salles Bento¹

RESUMO

Entrevista realizada com a poeta Lubi Prates, por e-mail, em 16 de julho de 2019, em São Paulo.

Lubi Prates (1986, São Paulo, Brasil) é poeta, editora e tradutora. Tem três livros publicados: *coração na boca* (2012), *triz* (2016) e *um corpo negro* (2018), contemplado pelo PROAC com bolsa de criação e publicação de poesia, além da plaquete trilingue *de lá / daqui* e de diversas participações em antologias nacionais e internacionais. É sócia-fundadora e editora da "nosotros, editorial", e é editora da revista literária *Parênteses*. Organizou a *Golpe: antologia-manifesto* e os festivais literários pela visibilidade das mulheres [*eu sou poeta*] (2016, São Paulo) e *Otro modo de ser* (2018, Barcelona). Realiza pesquisa de mestrado em Psicologia do Desenvolvimento Humano, na Universidade de São. Além disso, É uma das organizadoras do *Clube de Leitura Antirracista*, no qual discute-se sobre obras que tangem as relações raciais, a identidade negra, a branquitude e outros temas correlatos.

Revista Crioula: *Ser escritora e/ou psicóloga fazia parte dos seus sonhos de criança? Se não, o que a menina Lubi faria hoje?*

¹Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES.



Lubi Prates: Meu sonho de criança era ser médica. Conforme fui crescendo, fui também entendendo o que esse sonho significava. Sempre tive muito desejo de exercer atividades onde estivesse em posição de cuidar, de alguma maneira, de outra pessoa. Encontrei isso com a Psicologia e não faria outra coisa, como profissão, na minha vida.

RC: *Qual conselho você daria para si mesma na infância?*

LP: "Aproveite o seu tempo, aproveite o tempo de cada coisa. Entre no seu ritmo".

RC: *A literatura ajuda (ou atrapalha), de alguma forma, sua vivência no consultório ou na pesquisa?*

LP: São duas atividades minhas que me esforço para que não sejam misturadas. Minha vivência no consultório pede uma privacidade contrária à literatura e seus muitos eventos. Então, geralmente, quando o assunto comigo é Psicologia, não vai ser também Literatura. Sobre a pesquisa, me ajuda a estruturar o que vou contar e como vou contar.

RC: *Qual o tema da sua pesquisa de mestrado?*

LP: As mulheres negras são, constantemente, confrontadas com imagens estereotipadas do que é ser uma mulher negra. A partir de projetos fotográficos que desconstroem esses estereótipos, investigo se essas fotografias interferem na maneira como as mulheres fotografadas se enxergam enquanto negras e como essa interferência acontece.

RC: *Qual sua opinião sobre a adjetivação da literatura, ou seja, o uso de termos como 'negra' ou 'afro'?*

LP: Acho que precisamos pensar em qual é a função da adjetivação. Como organização, como marco de um período histórico, acho importante nomear o que é Literatura, Poesia Negra/Afro-brasileira. Isso fala sobre nossas identidades, nossos modos de ver a vida e viver. Mas, não acho, necessariamente, que sempre devemos ser marcados como poeta "negro". De alguma maneira, vão ver isso, é uma informação presente em todo nosso corpo. Mas, por que, com essa marcação dada, espera-se que falamos sempre sobre raça (seja na escrita, seja em falas públicas) e não podemos falar sobre o que quisermos?

RC: *Você percebe uma franca abertura do espaço literário para os sujeitos negros? Não digo sobre a criação de um nicho, de um cercado, mas de uma presença integrada, orgânica...*

LP: Infelizmente, não. Meu sonho é ver negros em todas as antologias, todos os festivais literários, sem ser algo "forçado", numericamente pensado, sabe? Mas que esses escritores sejam conhecidos e reconhecidos pelo que fazem.

RC: *Eu te acompanho pelas redes sociais e tem sido muito perceptível uma efervescência maravilhosa em muitos campos da sua vida. Produção acadêmica, cursos, mediações, traduções e lançamentos... Quais são seus próximos passos?*

LP: Essa quantidade de atividades é uma faca de dois gumes. Sim, eu faço todas essas coisas porque são coisas que gosto de fazer, me dão prazer, me desenvolvem



como ser humana. Mas, sinto que precisei fazer MUITAS coisas para que tivesse visibilidade, reconhecimento. E isso é um comportamento observado em outras mulheres negras. Ou seja, é um rastro de racismo e sexismo que nos coloca dentro de uma quantidade imensa de trabalho (ou de anos de trabalho) para ser vista e respeitada como profissional. Meu próximo passo, durante o ano de 2020, é permitir que a poeta e a tradutora que eu sou descansem para que eu me dedique à minha pesquisa e mais ao meu trabalho como psicóloga clínica.

RC: *Sobre as traduções e lançamentos de livros em outros países, qual a sua relação com os tradutores do seu trabalho?*

LP: Tanto os tradutores (inglês, espanhol e francês) quanto os editores de *un cuerpo negro / a black body* (versão bilíngue em inglês e espanhol que deve ser publicada na Argentina, Colômbia e Estados Unidos) e *un cuerpo negro* (versão bilíngue em português e espanhol que deve ser publicada na Argentina e Espanha) são pessoas que tiveram contato com *um corpo negro*, em português, e acreditaram que era um material importante para ter em seu idioma.

RC: *A tradução por vezes é lida como uma espécie de coautoria, já que as escolhas lexicais, a busca por termos que expressem as mesmas ideias e carreguem os mesmos sentimentos, sobretudo na poesia, são trabalhos muito importantes e complexos. Você acredita que a tradução de trabalhos que pautam a experiência negra precisa ser realizada por pessoas negras?*

LP: Acredito que, preferencialmente, trabalhos que pautam a experiência de ser negro deveriam ser traduzidas, editadas por pessoas negras. Mas, não necessariamente... Porque não há muitos negros, infelizmente, nessas posições de

poder no mercado editorial para interferir no que é produzido. Quando um trabalho de tradução sobre temáticas negras é feito por brancos, estes brancos devem trabalhar em conjunto com quem está produzindo a obra, porque essa troca é fundamental em qualquer tradução.

RC: *Como foi a experiência de fundação da "nosotros, editorial" ?*

LP: A "nosotros, editorial" nasceu depois de algumas experiências ruins com o mercado editorial brasileiro. Eu me sentia presa a situações que limitavam o meu trabalho e achava isso inaceitável. Por isso, me juntei com amigas e amigos para discutir a criação de uma editora que se alinhasse aos nossos gostos em comum: poesia, dramaturgia e América Latina. Hoje, estão comigo: Carla Kinzo (também fundadora da editora), Priscilla Campos, Sheyla Miranda, Helena Zelic e Mayara Barbosa. E temos um catálogo, em expansão, com 14 títulos de poetisas brasileiras e argentinas.

RC: *Você é uma das responsáveis pelo Clube de Leitura Antirracista. Como tem sido essa experiência?*

LP: Tem sido uma experiência maravilhosa! Vine (Aleixo) e eu pensamos em abrir um espaço para a discussão racial fora da academia, porque é uma temática e um entendimento sobre os quais todos precisam ter acesso. Já discutimos Neusa Santos Souza, Lia Vainer Schucman, bell hooks e Ailton Krenak. Os participantes se mostram interessados em discutir, em se questionar e engajados em construir uma sociedade antirracista.



RC: *Há mais de mil um corpo negro, seu livro mais recente, no mundo! O que este número significa para você como escritora negra?*

LP: Tem uma frase que diz "nunca foi sorte, sempre foi Exu". Eu penso que é resultado de muito trabalho - não apenas com o *um corpo negro*, mas escrevo desde os 18 anos e publico na internet, desde então. Em 2012, publiquei meu primeiro livro, *coração na boca*; em 2016, o segundo, *triz*. No ano seguinte, fui contemplada com o PROAC para escrever e publicar o *um corpo negro*. São muitos anos nesta labuta, mas chegamos nesse número e me surpreendeu, sim!

Recebido em 27/07/2019
Aceito em 30/07/2019

 **RESENHAS**

A negritude viva em *Terra negra*, de Cristiane Sobral

Dileane Fagundes de Oliveira¹

É interessante refletir a respeito da criação literária de escritores que assumem a identidade afro-brasileira e lançam-se no mundo da escrita, desestabilizando um sistema hegemônico que preconiza a invisibilidade discursiva do negro no Brasil. Dentre esses autores, ressaltamos a voz de Cristiane Sobral, pela natureza questionadora de sua escrita e pelo valor simbólico de suas reflexões a respeito da identidade negra. De forma atenta e comprometida com o cenário sociopolítico e cultural brasileiro, a escrita de Cristiane Sobral tem contribuído para revisitar, resgatar e legitimar a participação da mulher afrodescendente como sujeito da sua própria história, e assim contrapor a visão estereotipada de sua representação.

Nesse sentido, ao se aceitar o convite para adentrar em *Terra negra* (2017), percebe-se a necessidade de compreender as nuances internas e externas ao texto. *Terra negra* é um território fecundo, e a sua leitura leva a repensar a existência humana, a história brasileira e o aparato cultural que circunda os brasileiros. Nessa leitura, transitamos pelos caminhos do amor: somos seduzidos pelo erotismo, viajamos ao passado para revisitarmos nossos ancestrais, desejamos estar em Aruanda e testemunhar a história dos excluídos. Percorremos cada canto do mundo onde há uma voz negra. O arcabouço de mais de 70 poemas

¹ Doutoranda em Letras, com pesquisa intitulada *A construção do feminino nos romances Fundador, A doce canção de Caetana e A república dos sonhos, de Nélide Piñon*.

que compõem esse livro-planeta revelam uma poética desafiadora e inquietante de resistência, testemunho consciente da experiência vivida, do reconhecimento e autoconhecimento. De forma muito consciente, Sobral apresenta-nos um perfeito equilíbrio entre o estético e o político.

Cristiane Sobral marca a terra com suas pegadas, demarca seu território, exalando cor, poesia, luta, sensibilidade e ousadia. A autora figura entre os escritores contemporâneos na antologia *Literatura e afrodescendência no Brasil*, de Eduardo de Assis Duarte. Desde 2014, ocupa a cadeira de número 34 na Academia de Letras do Brasil (no Distrito Federal). Além de poeta e escritora de contos, Cristiane Sobral, que nasceu na Zona Oeste do Rio de Janeiro, no bairro Coqueiros, em 1974, é autora teatral, arte-educadora e atriz. Foi, inclusive, a primeira atriz negra a formar-se em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, em 1990.

Cristiane Sobral começou a se tornar conhecida pela sua escrita literária a partir da sua primeira publicação nos *Cadernos Negros*, em 2000. Seguiu publicando nesta e em outras antologias poéticas, até publicar o seu primeiro livro em 2010, intitulado *Não vou mais lavar os pratos*. No mesmo ano, publicou o livro de contos *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Em 2011, lançou uma segunda edição de *Não vou mais lavar os pratos*. Em 2014, publicou mais um livro de poemas, intitulado *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2014). Publicou também *O tapete voador* (2016), livro de contos; *Olhos de azeviche* (2017), coletânea de contos e de crônicas; e *Terra negra* (2017), seu mais recente livro de poemas.

Iniciamos a leitura do livro guiados pela densidade poética de Elisa Lucinda, claramente uma escolha afetiva, pois a prefaciadora de *Terra Negra* e Cristiane Sobral são vozes destoantes em um território comum. No prefácio intitulado “A carta da terra”, Lucinda apresenta Cristiane Sobral como a pérola de sua tribo e nos convida a uma conversa histórica, sincera, lírica e corajosa:

Cristiane Sobral nos desnuda com uma poesia cheia de personalidade, cores, aromas, densos enredos e escreve como tribo. Conhecedora. Caminha sem solidão porque traz as hordas dos

povos em diáspora inebriados e entrelaçados em sua narrativa ética, estética e caudalosa. Curiosa sua arte, lindo o seu tear, minha querida Cristiane Sobral! Embora você já seja imortal, as academias ainda desfilam seus pobres ares de eurocêntricas nobrezas e pouco costume de não portar vozes não oficiais. A voz de uma mulher negra é a voz que se nega ao silenciamento, a voz que se impõe à porta da Casa Grande e entra. Arrebenta a tranca e ainda tem que provar, a cada balcão, o que é, quem é, e porque o é. Cansa até. Como a poesia é feita do impacto entre a poeta ou o poeta e sua experiência de viver, está presente todo o tempo, nas escuridões de *Terra negra* a luta existencial de todas nós (LUCINDA In: SOBRAL, 2017, p. 12).

A voz que Elisa Lucinda diz negar-se ao silêncio e que tece uma poesia forjada na experiência de viver está presente em todos os poemas. Tal temática é recorrente em sua obra, e nos instiga a pensarmos como é construída a identidade do negro nesses poemas. Partimos dos poemas “Eu sou” e “Quem sou”, os títulos de antemão já nos remetem a uma certa afirmação de uma subjetividade. É interessante ressaltar que essa construção identitária é articulada por um viés afirmativo, ou seja, coloca o negro como sujeito, protagonista de sua história, de sua cultura e da sua subjetividade promovendo a negação dos estigmas, estereótipos, submissão e objetificação. Percebemos uma correspondência com a colocação de Cuti (2010), ao afirmar que a discriminação, ou seja, a rejeição do outro por desqualificação, não se manifesta apenas no relacionamento entre as pessoas, mas também no ato da produção cultural, pois quando o escritor produz seu texto, evoca seu acervo de memórias.

No poema “Quem sou” (2017, p. 62), Sobral revela um eu-lírico que afirma sua negritude, contrapondo-se a um racismo velado implícito nas palavras *morena*, *mulata* e *exótica*. Essas palavras criam uma imagem a qual a mulher negra não se identifica. O eu-lírico feminino não quer ser visto como o exótico, ou seja, como o outro, o diferente, mas sim como todas as mulheres. Na última estrofe, ela reitera o orgulho de ser negra, de ser a voz de muitas mulheres que lutaram e lutam pelo direito de ser e de poder exhibir sua negritude. A negritude pode ser entendida aqui pela concepção de Munanga: “uma operação de desintoxicação semântica e de



constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, como com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 2009, p. 53). Nesse poema, Sobral faz um trabalho de ressignificação semântica da palavra *negra* despojada da valoração negativa, contrariando, assim, o sentido hegemônico que se perpetuou na língua brasileira. A identidade é concebida na percepção de si como um sujeito consciente de seu poder e no poder de luta de seus antepassados.

Nessa ideia de negação dos estereótipos e da submissão no poema “Eu sou”, o eu poético coloca-se no lugar daqueles que sofreram e ainda sofrem com o racismo. Evoca a representatividade de escritores e cantores negros, coloca em evidência a cultura negra, a autonomia e a voz do negro como uma maneira de desafiar e de desconstruir o racismo. Assim como nos outros poemas, está presente aqui a mulher que se assume como negra, livre e linda. E responde ao racismo que teima em bater a sua porta: “O racismo não é ninguém / mas eu sou” (SOBRAL, 2017, p. 100).

Os versos desse poema promovem uma autoimagem positiva, que impulsiona o eu-lírico à luta e à conquista da desestabilização do racismo, com a certeza do valor da negritude. Como afirma Elisa Lucinda, é a voz brotada de uma pele preta, experiência de viver, presente todo o tempo, é a luta existencial de todas as mulheres negras. Assumir esse lugar de fala é também uma postura ética, como afirma Rosane Borges (apud. RIBEIRO, 2017, p. 84): “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. Apesar da violência sofrida no passado, das injustiças infligidas ainda hoje, a resistência se constrói no desejo coletivo, pois se o sofrimento atinge a todos, de alguma forma o futuro também deve ser compartilhado.

Os poemas de Sobral transgridem as representações estereotipadas, privilegiando a beleza, a cultura e a intelectualidade das mulheres negras. A escrita de Sobral apresenta-se investida, sobretudo, de compromisso social, tratando de assuntos concernentes à mulher negra e ao preconceito com o negro, refletindo

uma preocupação com a construção de uma identidade negra autêntica e sem máscaras.

Já no poema “Nó na garganta”, o eu-lírico constrói um *contradiscurso* a fim de questionar não só o padrão de beleza hegemônico, mas a maneira de olhar de um “outro”, que censura, critica e deprecia o que lhe é diferente. É o outro quem determina o que é “diferente” e apresenta soluções para moldar esta diferença em relação ao padrão normativo. A relação que prevalece aqui é aquela que inferioriza e oprime o diferente. No entanto, a repetição dos versos “eu sei”, revelam a consciência do eu lírico frente aos padrões culturais dominantes. A voz poética denuncia o mito da democracia racial por meio da metáfora da *pomba branca encardida da paz*, ou seja: por mais que se tente dissimular, o racismo ainda mostra suas nuances, às vezes de maneira mais agressiva, outras de maneira mais branda, porém persistentemente.

As palavras “tempo” e “trampo” (no poema “Nó na garganta”) remetem ao preconceito relacionado à escravização do negro; por isso, o desmascaramento do outro que culpa a herança cultural que teima em acompanhar definição do negro na sociedade. Contra a ideologia do embranquecimento, a voz negra enuncia que, apesar do nó na garganta e de quase perder a fé na humanidade, ela só pode ser o que é, ou seja, a mulher negra insubmissa aos padrões e modelos estéticos racistas.

A negritude é evidente também nos poemas metalinguísticos “Página preta”, “Poesia preta feminina”, “Legado” e “Criar é verbo de ação”. Nesses poemas, percebemos o quanto é marcante o empenho em construir representações que revertam aquelas que aparecem marcadas por inferioridade e exclusão nas práticas culturais hegemônicas e reafirmadas na literatura brasileira. Para construir uma reflexão sobre o questionamento e a consequente ressignificação das imagens das mulheres negras representadas na literatura brasileira, é importante atentar para a escrita de Sobral. Ela traz marcas de subjetivação do sujeito mulher-negra, bem como revela situações relacionadas ao cotidiano do eu-lírico e

suas inquietações acerca dos mais diversos assuntos: o amor, os relacionamentos, a função social da mulher negra, e a condição intelectual da artista afrodescendente, entre outros. Os versos do poema “Inusitada” exemplificam tal representação.

Traços autobiográficos (“Sou uma mulher no Planalto Central”) marcam os versos desse poema; assim, a interação entre escritura e experiência destaca o lugar de fala e a resistência e a ação em um espaço inóspito. As metáforas concernentes à descrição de Brasília contrastam com a vivacidade da cor e da sensibilidade poética do eu-lírico. Essa mulher inusitada em Brasília é também a voz inusitada que ganha cada vez mais espaço no cenário cultural brasileiro. A voz poética vislumbra a ressignificação da visão estereotipada da mulher negra, e também a inscrição dessa mulher como sujeito no corpus literário, atribuindo-lhe o poder de, enfim, expor suas experiências na sociedade em que vive. Escrever é *reescrever* a história de um ponto de vista diferente do apresentado nas visões dominantes, é resgatar subjetividades coletivas, é valorizar a negritude.

As metáforas “Investindo contra a aridez do deserto” e “brotar em qualquer porto”, presentes na penúltima estrofe, remetem à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro-brasileira configura-se como discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva, como afirma Duarte (2010).

A análise dos poemas permitiu evidenciarmos a singularidade da escrita de Sobral. A questão identitária emerge em seu fazer literário por meio de uma voz que exalta a negritude e contesta as diversas formas de preconceito e racismo. A literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário; a literatura é fonte inspiradora do pensamento e da ação. Talvez possamos ver o ser humano em sua profundidade, para além da aparência do ser e do ter, como sugere a voz poética do poema “Miradouros”.

A escritura de Sobral faz-nos refletir sobre a literatura negra de afirmação que tem a identidade e a negritude como tema central. Por meio de uma escrita que tem cor, que é a negritude viva e atenta aos estereótipos e estigmas que ainda perseguem os negros no Brasil. Assim, Sobral demarca seu espaço no território árido da literatura brasileira.

A afirmação da identidade negra contrapõe-se à estereotipia, à objetificação, à desvalorização do negro, à imposição de lugares sociais e à invisibilização dos afrodescendentes no Brasil. Nos poemas de Cristiane Sobral, percebemos um olhar atento ao racismo, pois a luta ainda não foi vencida, como a poeta escreve: “criar é um verbo de ação” (SOBRAL, 2017, p. 104); e é preciso presentificar o passado, dialogar com as vozes que demarcaram espaços e reinventar o compasso da história.

A poesia negra de autoria feminina representa a diversidade e a esperança, como a voz poética do poema “Resistência” afirma: “amanhã estaremos vivas / protestando contra a violência / porque vamos encher a terra com os nossos filhos” (SOBRAL, 2017, p. 73). Esses versos prenhes de esperança nos fazem acreditar em um mundo melhor, em uma terra povoada de negritude livre subvertendo a herança cultural racista disfarçada de paz e cordialidade.

A relevância da obra poética de Cristiane Sobral está pautada em seu engajamento político e social, na autogestão da imagem da autora, na representatividade e visibilidade da escrita de autoria negra e feminina. Desse modo, torna-se necessário cultivar a voz feminina negra, dar visibilidade às potencialidades de seus discursos em meio a outros, já perpassados e instituídos.



Referências bibliográficas

CUTI [Luiz Silva]. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, Volume 4: História, Teoria, Polêmica.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

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

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Brasília: Dulcina Editora, 2011.

_____. Não vou mais lavar os pratos. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. (Org.). *Cadernos Negros 23*. São Paulo: Quilombhoje, 2000.

_____. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Editora Thesaurus, 2010.

_____. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. *Olhos de azeviche*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz*. Brasília: Ed. Teixeira, 2014.

_____. *Terra negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

Recebido em 05/04/2019

Aceito em 25/07/2019

 **ARTIGOS & ENSAIOS**

Configurações de guerrilha nos escritos de Jorge Amado

Guerrilla configurations in the writings of Jorge Amado

Uelton Silva Santos¹

RESUMO

Investigaremos os aspectos de guerrilha acionada na literatura de Jorge Amado, tomando como base para tal reflexão o texto *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (2008). Iremos refletir como Quincas (personagem da novela citada) configura outros tipos de realidades na sociedade em que está inserido, maquinando outras possibilidades políticas e sociais, operando um diálogo com pensadores como Sobrinho (2017) e Quijano (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Guerrilha; Outras realidades.

ABSTRACT

We will investigate the aspects of guerrilla warfare in Jorge Amado's literature, based on *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (2008). We will reflect how Quincas (character of the novel cited) configures other types of realities in the society in which he is inserted, devising other political and social possibilities, operating a dialogue with thinkers such as Sobrinho (2017) and Quijano (2010).

KEYWORDS: Literature; Guerrilla; Other realities.

¹ Mestrando em Literatura e Cultura, com pesquisa intitulada *Máquinas de guerrilhas: O lirismo cruel e o novo realismo em Marcelino Freire*.

Considerações iniciais

Quincas Berro D'água é um personagem que desorganiza a lógica do capitalismo, porque, ao longo da trama já mencionada, Quincas torna-se um vagabundo, deixando de conviver com a pequena-burguesia da qual fazia parte, afastando-se da família para viver uma vida de bebedeiras e jogos pelas ruas de Salvador. Quincas exerce a fuga, pois não quer estar dentro de um jogo de controle social.

Jorge Amado cria uma realidade onde Quincas é uma possibilidade de sujeito que exerce a liberdade. A família de Quincas tenta esconder que o personagem estava vivo após ter saído de casa para vagabundear pelas ruas e inventa a sua morte. Mas, como um fantasma, Quincas sempre aparece nos jornais e, às vezes, um conhecido avistava-o e dava notícias à sua família.

Quincas era o símbolo da vergonha de sua família, pois, através da narrativa, vemos toda a construção de uma lógica capitalista em torno dos seus parentes e amigos. O personagem citado fabrica uma desorganização em volta do capitalismo, porque simplesmente não faz parte desse sistema. Jorge Amado cria uma possibilidade de vida alternativa, acionando outra forma de relação social.

O escrito de Jorge Amado nos faz pensar as linhas de fuga, visando os sujeitos marginalizados como aqueles que estão presentes nas sociedades e que são abandonados pelo projeto de Nação que está sendo construído no Brasil do século XX. Para refletirmos sobre Quincas, utilizaremos Antonio Carlos Sobrinho (2017), pois ele nos ajudará a pensar o vagabundo como esse sujeito que produz uma lógica de realidade alternativa dentro da guerra amadiana.

A morte e a morte de Quincas Berro D'água é um texto que nos possibilita analisar a relação de produção capitalista e a família como uma instituição criada pelo sistema para gerar lucros, determinando os lugares de poder e de

subalternidade no mundo do trabalho e Quincas, ao fugir dessa relação de poder, nos faz problematizar as outras versões da realidade, isto é, os sujeitos que fabricam lugares fora da organização do Estado.

Tempos de guerrilha

Dentro da trama *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, o personagem citado funciona como um operador para tensionar o capitalismo, visto que, neste caso, o vagabundo funciona como aquele que está fora de uma máquina capitalista. A narrativa conta a estória de um funcionário público que abandona tudo para experimentar outro estilo de vida: fazer uma jornada rumo à liberdade. Quincas muda, na verdade, para outra rede de sociabilidade, para um mundo não organizado em função das máscaras sociais burguesas, onde é possível constituir verdadeiras relações afetivas uns com os outros. Nestes sentido, entendemos que *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* é uma narrativa sobre liberdade, mas também sobre amor e também sobre amizade.

A família de Quincas é composta de pessoas que vivem nos moldes da pequena burguesia. A partir de aparências e mentiras, querem fazer parte da alta sociedade e, para manterem sua posição social de família respeitada, chegam a ponto de forjar a morte de Quincas para não serem julgados pelos seus amigos e conhecidos:

Em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguiu que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo morto para a sociedade. Dele falavam no passado quando, obrigados pelas circunstâncias, a ele se referiam. Infelizmente, porém, de quando em vez algum vizinho, um colega qualquer de Leonardo, amiga faladeira de Vanda (a filha envergonhada), encontrava Quincas ou dele sabia por intermédio de terceiros. Era como se um morto se levantasse do túmulo para macular a própria memória [...] (AMADO, 2008, p. 8)



A partir dessa citação, vemos que Jorge Amado utiliza Quincas como aquele personagem que vai desestruturar o funcionamento da pequena burguesia, utilizando a sua família como dispositivo para refletir sobre as máscaras da sociedade, porque Quincas deixou de ser útil para seus parentes quando decidiu ir para as ruas e abandonar o comportamento de homem trabalhador e respeitado. A imagem do vagabundo, neste caso, nos serve para entender que, em torno da máquina financeira, existe um mundo de aparências.

Por estar fora de um sistema de trabalho, Quincas não está subordinado à lógica capital e, mais que isso, ele também não está submetido ao sistema familiar. Ou seja, Quincas põe em tensão a moral e a ética que estão por trás do discurso de família. Jorge Amado configura, no texto, a desorganização das instituições de poder, tomando como ponto de partida a família de Quincas e não submissão do protagonista ao trabalho.

Jorge Amado, ao elaborar *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, está ensaiando outras realidades e estilos de vidas. O autor não está trabalhando com o discurso de inversão, ele está provocando-nos a pensar que as formas de vidas são heterogêneas e que as convenções sociais não dão conta de domar os corpos. Quincas é outro tipo de sujeito, porque ele fabrica uma subjetividade diferenciada, articulando pontos que vão desestabilizando a moral e a ética da família ocidental burguesa.

Como marxista, o olhar sociológico de Jorge Amado é um marco nos seus escritos, por isso a preocupação com as minorias, pontuando sua intimidade com o mundo político. A política, a cultura e a sociedade brasileira são acionadores de realismos inventados dentro da escrita de Jorge Amado. Realidades que vão nos mostrando que há outras possibilidades de vidas.

É dentro dos traços de marginalidade que a escrita de Jorge Amado ganha um teor de comprometimento social, o mesmo travado por personagens que vão tensionar o que seria um Brasil moderno. Falar sobre seu lugar, criando uma realidade alternativa, onde as formas de vidas marginais lutam para sobreviver nas

idades e nas zonas rurais, forma um aspecto de registro histórico do avesso, porque cria um modo de se narrar outras formas sociais e políticas que não são encontrados nas histórias oficiais da Nação. Para tanto, Jorge Amado cria cenários literários que registravam as vidas que estão à margem.

Temos a presença dos quatro amigos de Quincas no velório e os quatro começam a falar do descaso com Quincas, pois a família dele não lhe deu um velório digno. Podemos notar que eles questionam a falsa importância da família do morto, que não quis gastar dinheiro com Quincas:

Os primeiros tragos despertaram nos quatro amigos um acentuado espírito crítico. Aquela família de Quincas, tão metida a sebo, revelara-se mesquinha e avarenta. Fizera tudo pela metade. Onde as cadeiras para as visitas sentarem? Onde as bebidas e comidas habituais, mesmo em velórios pobres? Cabo Martim comparecera a muita sentinela de defunto, nunca vira uma tão vazia de animação. Mesmo nas mais pobres serviam pelo menos um cafezinho e um gole de cachaça. Quincas não merecia tal tratamento. De que adiantava arrotar importância e deixar o morto naquela humilhação, sem nada para oferecer aos amigos? (AMADO, 2008, p. 34)

No trecho, vemos a grande ironia inscrita pelo autor, operada através da falsa importância que a família de Quincas tinha, porque, além do que foi citado, a família do defunto não convidou ninguém para não passar vergonha, já que vinha mantendo a farsa de que Quincas havia morrido há anos. Mas, a ironia continuou, quando mais quatro vagabundos chegaram para velar o corpo de Quincas (os personagens amigos de Quincas). Neste momento, o narrador nos mostra o total desconforto de Vanda (filha de Quincas) e do resto dos integrantes da família que estavam presentes.

Dessa forma, o texto de Jorge Amado nos faz refletir sobre essa sociedade dual: de um lado o poder do capitalismo, operando o discurso de prosperidade e, por outro lado, a maioria da sociedade sendo empurrada para as margens por não ter posse desse capital, sociedade formada, na grande maioria, por pessoas de baixa renda.



Através da marginalidade de Quincas, podemos notar como são operadas as lógicas dos discursos de poder, porque Quincas só era um homem exemplar enquanto estava dentro da lógica capitalista, mas, quando resolve largar tudo para virar um vagabundo, sua família e seus amigos logo começam a lê-lo como uma vergonha para a sociedade.

Aníbal Quijano vai nos dizer que “quando se trata do poder, é sempre a partir das margens que mais costuma ser vista, e mais cedo, porque entra em questão, a totalidade do campo de relações e de sentidos que constitui tal poder” (QUIJANO, 2010, p. 87). Ou seja, a partir dos sujeitos marginalizados nos textos de Jorge Amado, temos a dimensão dos atos de atrocidade contra a população subalternizada e, ao mesmo tempo, temos toda uma visão geral da colonialidade instaurada na sociedade brasileira em virtude do benefício da elite. A colonialidade que configura um padrão de sujeitos: aqueles que são portadores dos saberes científicos e hegemônicos em todos os seus aspectos culturais, econômicos e sociais e que produzem uma outra classe social que não possui tal poder e serve apenas para manter em funcionamento o capital em nome do Estado, isto é, uma afirmação dos modos de saber e ser europeus e imperiais.

O modo como Quincas é tratado pela sua família, demonstra que estamos presos dentro de um paradigma colonial, já que não é aceita a escolha do personagem de virar um sujeito livre para experimentar outras realidades. Ou seja, as amarras sociais se tornam visíveis através das atitudes para com Quincas. Os amigos do personagem principal logo sentem a necessidade de ver Quincas do jeito que era antes e, ao serem deixados sozinhos no velório pela família do defunto, começam a tirar suas roupas e sapatos: “Quincas pareceu aliviado quando lhe retiraram o paletó negro e pesado, quentíssimo. Mas, como continuava a cuspir a cachaça, tiraram-lhe também a camisa. Curió namorava os sapatos lustrosos, os seus estavam em pandarecos. Pra que morto quer sapato novo, não é, Quincas?” (AMADO, 2008, p. 34). Quando o narrador diz que Quincas “pareceu aliviado”,

podemos entender que não era somente por estar se livrando do paletó, mas era também por estar entre as pessoas que o deixam à vontade para ser livre.

A literatura amadiana busca um elo entre o que é ficcional e o que é real, mas para tensioná-lo, desequilibrando as formas de poder instauradas pela elite e, no caso da família de Quincas, eles estão buscando, ao máximo, aproximarem-se dessa elite. As guerrilhas no texto de Amado acontecem também através do “olhar” feminino sobre as questões cotidianas durante um contexto extremamente machista, como é no caso do romance *Gabriela, cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Amado entende as fragilidades sociais da época e começa a tentar trazer linhas de escape por meio dos personagens marginalizados em seus textos.

Antonio Carlos Sobrinho (2017) nos mostra que os escritos de Jorge Amado oscilaram dentre duas vertentes políticas em toda sua trajetória como escritor: uma sendo a utópica, seguindo a lógica de um comunismo perante as mazelas capitalistas e, a outra, as possibilidades heterotópicas, isto é, escritos que pensavam as formas de vidas não somente pelo viés da opressão (poder e subalternos), mas dentro de um sistema complexo de relações entre indivíduos singulares, que formavam uma cadeia de infinitas possibilidades políticas e sociais, como é retratado a seguir:

Na verdade, a utopia sustentou o direcionamento dos enredos amadianos enquanto foi possível para o autor mantê-la na condição de um equacionamento eficaz para as desigualdades inerentes ao capitalismo, posto espelhasse, por projeção no eixo do tempo, a transformação social então em curso na antiga União Soviética: qualquer experiência possível de liberdade era, neste momento, entendida sob a forma de emancipação das classes oprimidas e em uma relação sinonímica com a perspectiva de igualdade social.

Os espaços heterotópicos, por sua vez, assumem o protagonismo quando o romancista se depara com as falhas do governo soviético, que adota uma feição totalitária e controladora sob a direção de Stálin. A descoberta de que o comunismo também produzia seus presos políticos, seus torturados, mortos e silenciados, o que se deu para Amado mais ou menos no momento de publicação da trilogia *Os subterrâneos da liberdade*, de 1954, fez com que o edifício da utopia associada ao Leste europeu desmoronasse (SOBRINHO, 2017, p. 26).

Ao lermos o trecho anterior, vemos que Jorge Amado mudou sua postura de reflexão sobre a vida quando se fez necessário, evocando nos seus textos a potência de uma escrita que se permite construir formas alternativas de acordo com as possibilidades que o próprio autor experimenta no seu cotidiano, mostrando seu comprometimento político. Gabriela (personagem do romance *Gabriela, cravo e canela*) nos permite pensar a sociedade tradicionalista do século XX, porque ela protagoniza uma trama cheia de reviravoltas, traições e olhares sobre sua posição subalterna e acerca da ascensão social e de poder que ela vivencia: posicionamentos dentro do cenário de Ilhéus que possibilitam uma outra versão do real para a sociedade do período, já que o lugar da mulher é problematizado dentro da narrativa. As inúmeras formas de vidas colocadas no texto citado criam uma abertura para as possibilidades heterotópicas, sendo Gabriela a protagonista que fala a partir de um lugar subalterno.

Gabriela vai ser aquela que experimenta a total liberdade, não se deixando oprimir pelo discurso patriarcal, provocando-nos a questionar a realidade instaurada no momento: o machismo, o preconceito e o próprio discurso de poder, assim como observado no texto a seguir:

Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar. Bié, gostava do nome. Seu Nacib, tão grande, quem ia dizer? Mesmo na hora, falava língua de gringo, tinha ciúmes... Que engraçado! Não queria ofendê-lo, era homem tão bom! Tomaria cuidado, não queria magoá-lo. Só que não podia ficar sem sair de casa, sem ir à janela, sem andar na rua. (AMADO, 1958, p. 142)

Na citação, vemos que Gabriela não quer viver presa dentro de casa, ela quer sair, divertir-se. Essa é a postura da personagem na narrativa: uma mulher que não se prende aos modos sociais e tradicionais da sua época, quando, por meio de discursos machistas, a mulher tinha de somente servir ao homem, sem ter

o direito de mandar na sua própria vida. Então, os movimentos políticos que a personagem fabrica tendem a tensionar os modos como a sociedade enxergava a mulher.

O personagem Nacib, apaixonado por Gabriela, fica em um impasse durante alguns trechos da narrativa, porque tem medo de assumir a amada para a sociedade de Ilhéus já que ela não era mais virgem (o maior dos problemas, ao ver do personagem). A liberdade que Gabriela exerce, pressupõe, para a elite da época, que ela não teria os dotes de uma mulher digna de um casamento. Toda uma luta é assumida sob a ótica de Gabriela:

Gabriela, cravo e canela inicia um procedimento comum às narrativas heterotópicas de Amado, qual seja, a desconstrução da moral burguesa como forma de, por meio da rasura de seus valores, questionar e desfazer a sua centralidade no que concerne à organização estrutural da sociedade. (SOBRINHO, 2017, p. 61)

Por meio do trecho citado, percebemos que Gabriela fissa as formas hegemônicas de pensar do homem moderno, tornando possível imaginar uma sociedade operada através da singularidade dos corpos, já que Gabriela assume o papel da mulher que, por meio de insurgências, configura uma realidade diferenciada das vidas tradicionais de Ilhéus.

Gabriela, cravo e canela, assim como *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* são operadores políticos para se pensar a heterogeneidade, porque os dois personagens protagonistas são partes de uma sociedade que é composta por vidas singulares e eles compõem essa realidade outra instaurada por Jorge Amado.

Tanto Gabriela quanto Quincas tensionam a realidade imposta pelo poder e criam possibilidades de realidades alternativas, pois suas próprias vidas são máquinas que fabricam fissuras nos discursos tradicionais, visto que ambos produzem uma certa liberdade, criando uma desorganização no que diz respeito ao projeto de Nação moderna.



Quincas não é um personagem que se encaixa em uma lógica hegemônica, pelo contrário, sua vida marginal sequer é calculada dentro de uma ótica de produtividade, já que não possui capital para isso ou mesmo produz, sua vida é calculada dentro de um eixo de subalternidade ou como sujeito inexistente, daí a cegueira do governo para com a sociedade marginal. Boaventura de Souza Santos (2006) vai nos dizer o seguinte:

Trata-se de formas sociais inexistentes porque as realidades que elas conformam estão apenas presentes como obstáculos em relação às realidades que contam como importantes, sejam elas realidades científicas, avançadas, superiores, globais ou produtivas. São, pois, partes desqualificadas de totalidades hegemônicas que, como tal, apenas confirmam que existe e tal como existe. (SANTOS, 2006, p. 789)

A partir desse texto, confirmamos que Quincas faz o papel daquele que não é pensado dentro da lógica de consumo e produção. Da mesma forma, vemos que há uma organização daquilo que não pode ter um lugar dentro dessa modernização nacional, tornando a condição dos sujeitos marginais impossibilitadas de sobreviver a tal mudança. Porém, o que vemos é a resistência desses corpos. Através dos escritos amadianos, pensamos as resistências e não a produção de uma modernidade.

Quincas: o vagabundo, o poder e a guerrilha

A morte e a morte de Quincas Berro D'água, de Jorge Amado, é um dispositivo de fissura contra as formas capitalistas e tradicionalistas, porque se encontra dentro de uma lógica desorganizada daquilo que o discurso hegemônico produziu como normativo. Ou seja, Quincas viveu atormentando sua família por ser um sujeito fora do padrão social da burguesia e morreu, da mesma forma, tensionando a forma como a sua família agia socialmente:

Era o cadáver de Quincas Berro D'água, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. Não era Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons e leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão. Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? Vanda não encontrava explicação válida. (AMADO, 2008, p. 10)

A citada Vanda é a filha de Quincas: uma mulher dissimulada, que fica feliz ao saber da morte do pai, pois, para ela, terminaria os dias de sofrimento por ter um pai que rompeu com todos os laços de organização familiar. Quando Joaquim Soares da Cunha abandona tudo para seguir uma vida nas ruas, começa toda uma trajetória de mortes sociais imputadas a ele.

Uma morte simbólica, constituída, uma vez envergonhada, a família mantém em segredo que Quincas está vivo, preferindo inventá-lo morto. Sua outra morte foi a seguinte: quando foi encontrado num quarto, onde ele realmente estava falecido E, por fim, na noite em que, supostamente, joga-se ao mar, em meio à tempestade. A narrativa conta que Quincas deu seu último berro.

Vemos que Jorge Amado ironiza a todo instante a forma como Quincas é visto pela família, fazendo um jogo de reversões sociais ao buscar, nos amigos marginais de Quincas, outros modos de pensar o sujeito protagonista do texto, desestabilizando os olhares tradicionalistas que a família exerce na narrativa, como notamos a seguir:

Então Quincas Berro D'água fazia seu solene juramento: reservara ao mar a honra de sua hora derradeira, de seu momento final. Não haviam de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! isso não! Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo. (AMADO, 2008, p. 22)

Como vemos, Quincas queria a liberdade e, mesmo no instante final da sua vida, ele queria viver da forma como quisesse e morrer exercendo esse livre arbítrio também. Quincas, em sua trajetória de vagabundo, cria uma realidade suplementar da personagem Gabriela, no sentido de que está dentro de um ambiente capitalista e resolve sair para viver livre das convenções políticas e sociais que eram impostas. No momento em que o personagem Quincas resolve procurar outro modo de viver, ele fabrica fugas dos moldes tradicionais de vida do século XX e opera dentro de uma possibilidade de guerrilha, visto que seu posicionamento tensiona a instituição familiar, que se trata de uma organização capitalista e burguesa.

Gabriela é de modo contrário ao de Quincas no que diz respeito à posição social que exercia na narrativa, porque ela foi uma personagem criada dentro de um âmbito subalterno, como cozinheira, mas que passa a conviver com a elite de Ilhéus e começa uma trama política sobre os modos de vidas que transitavam pelo cenário citado. A posição política de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água e Gabriela, cravo e canela* têm em suas tramas planos sociais e culturais diferenciados, mas os dois ocupam-se de problematizar o poder. Quincas é um personagem opera dentro de uma linha de fuga, desenvolvendo seu papel enquanto sujeito que provoca a desestabilização. No fim da narrativa, por exemplo, temos o narrador dizendo que Quincas gritou que iria se enterrar como quisesse:

“No meio da confusão”. Ouviu-se Quincas dizer: “-Me enterro como entender Na hora que resolver”. Podem guardar seu caixão Pra melhor ocasião. Não vou deixar me prender Em cova rasa no chão. "E foi impossível saber O resto de sua oração.” (AMADO, 2008, p. 44)

A narrativa fala da liberdade que Quincas viveu desde que decidiu não se submeter mais às convenções sociais e, em meio à construção de um Brasil moderno, Quincas pressupõe a fuga do progresso hegemônico, isto é, a busca de uma nova realidade, onde os corpos, de um vagabundo no caso, possam escolher

como viver. A atitude de Quincas põe em tensão toda uma narrativa de construção, organização e moralidade ideologicamente fomentada no século XX.

A morte e a morte de Quincas Berro D'água permite-nos problematizar as convenções morais e éticas em que a sociedade burguesa é sustentada, levando-nos a refletir acerca das suas concepções hipócritas, no caso, quando a filha de Quincas sabe que ele morreu e fica feliz com tal acontecimento, pois estaria livrando-se de um problema para a família:

Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. Ajeitou os cabelos castanhos com as mãos, era como se houvesse finalmente domado Quincas, como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara. A sombra de um sorriso aflorou nos lábios de Vanda, que seriam belos e desejáveis não fosse certa rígida dureza a marcá-los. Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, sobretudo a ela própria e a Otacília. (AMADO, 2008, p. 18)

Vanda sente-se aliviada ao ver o pai morto, porque, desse modo, sua família poderia finalmente deixar de se preocupar com os falatórios acerca da vida de vagabundo que seu pai levava. Ela também sabia que eles voltariam a ocupar o lugar de uma família descente em meio à sociedade, já que Quincas iria deixar de atormentá-los.

A heterogeneidade dos corpos encontrados em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* demonstra que a narrativa tem uma visão política que repensa os sujeitos dentro de uma sociedade que não é homogênea. Pelo contrário, é uma sociedade composta de vidas diferenciadas. Não é somente um olhar marxista refletindo de um ponto de vista de classes (subalternos e donos do capital), Notamos que isso não basta para Jorge Amado depois da sua frustração com o movimento comunista soviético, por conta das falhas que ele acaba enxergando no movimento político citado. O autor configura seus escritos dentro de uma ótica de singularidades. Anibal Quijano (2010) vai nos dizer que o caráter histórico proposto por Marx é de total interesse para os estudos sobre a sociedade,

principalmente, porque trata da sociedade dentro de um modelo capitalista e de exploração do subalterno, mas, diante dessa postura reducionista, onde enxerga-se somente duas fontes de problematização, a classe dominante e a classe dominada, temos uma redução das formas heterogêneas de vidas que compõem esse universo capitalista:

Uma ideia, que originalmente foi proposta com claro caráter histórico por Marx, foi depois mistificada pelo materialismo histórico: o interesse de classe. Na medida em que a ideia de classe se tornou reducionista e se a-historizou, o interesse de classe no capitalismo foi reduzido à relação entre capital e salário. (QUIJANO, 2010, p. 117)

Dentro dessa perspectiva histórica sobre o capitalismo, ficam de fora as questões de gênero e raça, portanto, a singularidade e a subjetividade do sujeito. Jorge Amado muda sua estratégia de escrita por conta desses fatores cotidianos não tensionados dentro do materialismo histórico: falhas que vão sendo encontradas naquilo que ele acreditou por muito tempo e essa mudança passa a ser evidenciada nos escritos *Gabriela, cravo e canela* e *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, pois temos duas narrativas que são pensadas através das vidas heterogêneas dos personagens e suas relações com a família, o trabalho e a cultura.

Quincas, especificamente, constrói, por meio do seu estilo de vida, uma fissura objetiva no tradicional esquema ideológico burguês: notamos as farsas e as mentiras inventadas pela família dele para se manter em um lugar de prestígio na sociedade, ignorando a existência do personagem protagonista. Vez ou outra, Quincas aparecia em manchetes de jornais ou pessoas conhecidas viam-no nas ruas bêbado e sujo e contavam as histórias dele para os conhecidos, frustrando as personagens Vanda e Otacília (filha e esposa) principalmente.

A guerrilha, nos escritos de Amado, é construída mais na base da invenção de realidades outras. Os personagens são efetivos naquilo que querem ferir socialmente. Como é o caso de Quincas, que mostra, de forma aberta, sob quais

pilares são maquinadas as relações dos sujeitos, problematizando a elite e mostrando que há uma sociedade marginalizada em meio a um discurso de progresso. O personagem Quincas ria mesmo depois da morte ironicamente, ria da vida que sua mulher e filha levavam, as quais, ele denominou de “Jararacas” antes de sair de casa para virar vagabundo:

Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. Também ela, Vanda, esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro D'água e, diante desse sorriso de mofa e gozo, de que adiantavam sapatos novos – novos em folha, enquanto o pobre Leonardo tinha de mandar botar, pela segunda vez, meia-sola nos seus –, de que adiantavam roupa negra, camisa alva, barba feita, cabelo engomado, mãos postas em oração? Porque Quincas ria daquilo tudo, um riso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. (AMADO, 2008, p. 20)

O sorriso de Quincas pode ser considerado a arma de um guerrilheiro: um homem que não usa da força bruta ou da batalha militarizada, mas o sarcasmo, o próprio corpo como arma contra o poder. Quincas é um tipo de guerrilheiro que aciona métodos diversificados: a sua busca pela libertação das convenções do Estado inicia-se no seu combate contra a família e a sociedade à qual ele pertence, usando da vagabundagem como potência para fissurar as organizações de poder nas quais está inserido.

Podemos dizer que Quincas coloca todo um projeto de Nação em desequilíbrio, já que não opera junto a qualquer ideologia partidária em relação às políticas e o movimento literário da época, que estavam preocupados em inventar um novo Brasil. Construir uma não-nacionalidade nessa lógica é uma estratégia de combate, pois o que estava em jogo, no período, é a ruína dos sujeitos marginais dentro do modelo de sociedade que se queria, assim quebrando com o equilíbrio das narrativas em torno de espaços hegemônicos: as relações sofrem constantes colapsos a partir do modo de agir de Quincas. Em suma, uma nova lógica é criada.



Considerações finais

Jorge Amado se preocupa em acionar outras formas de vida em seus textos, operando fissuras no discurso tradicional capitalista. Um exemplo disso é o próprio Quincas Berro D'água, que não quer mais contribuir com a economia e, para isso, deixa de trabalhar e deixa de seguir o padrão normativo da organização hegemônica da família.

Os discursos maquinados por Jorge Amado são concebidos em exterioridade ao Estado, criando modalidades para pensarmos a sociedade de modo heterogêneo, formatando uma atmosfera diferenciada no tempo e no espaço do século XX.

Notamos as questões envolvendo as relações de produção capital constante nos escritos de Jorge Amado. As formas de vida acionadas pelo autor para tensionar a hegemonia, produzindo corpos marginais que não estão dentro dos padrões normativos de comportamento e, por isso, Quincas Berro D'água é uma máquina de guerra, porque está em fuga dos moldes capitalistas por ser um vagabundo (neste sentido, o personagem pensa a liberdade).

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Companhia das Letras, 2008.

_____. *Gabriela, cravo e canela*. Petrópolis – Rio de Janeiro, 1958.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol, V. São Paulo, Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Trad José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

MARIGHELLA, Carlos. *Mini Manual do Guerrilheiro Urbano*. 2. ed. Sabotagem: 1969. [Digitalizado em 2003]

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. IN: SANTOS, B. S. (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 84-130.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. IN:_. *Conhecimento Prudente para uma Vida Descente*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SOBRINHO, Antonio Carlos. *Das possibilidades heterotópicas para uma experiência de liberdade: Um estudo do universo ficcional amadiano*. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

Recebido em 22/03/2019

Aceito em 22/07/2019



CADERNO DE POESIAS

Bandeira branca

Zainne Lima Matos¹

minha palavra é munição
no entanto, não me armo
entrego tudo o que posso mão-beijada ao leitor,
à sua vontade. seja desprender granada
ou dispersar ao vento pólvora

livre-arbítrio

minha palavra é munição
portanto, não atiro
tudo que eu disser será usado contra mim,
eu sou o alvo. seja no público
ou no privado espaço de meu ser

presa-política

minha palavra é munição, mas
meu corpo é negro - sou o alvo
ainda que eu alveje tão convictos gemidos,
eles me calam. por gritaria de azorrague
ou canos silenciadores

destino-findo.

Recebido em 14/05/2019

Aceito em 27/07/2019

¹Graduanda em Letras. É prosadora e poeta. Tem textos publicados na *Antologia Jovem Afro* e nos *Cadernos Negros*. Lançou, em 2018, *Pequenas ficções de memória*.

Corpos-fêmeos (in)visibilizados e socializados nas redes

Cristiane de Mesquita Alves¹

Um amor volátil,
de gozo descartável,
já quente e jorrado como a cerveja do copo,
de uma última saideira,
bebida em qualquer bar.

Um amor compartilhado,
de um perfil público – privado
linkado de uma rede
sem balanço – descanso
para o corpo, depois de suado, descansar.

Um amor encontrado,
entre tantos curtidos, compartilhados, comentados
de ilusões de amor e de afetos verbalizados, em toques de palavras apenas
digitalizados
de um universo virtual, sem o transporte do calor do toque do real.

Um amor procurado,
para ser amado, recordado,
vivido depois de postado nas telas, nas redes virtuais.

Um encontro marcado por *zap*
emoções olhadas, expressadas e (in)sensíveis,
de um aparelho móvel, agora um homem imóvel, que não quer de real se
relacionar.

Um amor terminado,
mais um corpo-fêmeo espancado,
depois de usado, muitas vezes, não gozado.
Já pode descartar.

¹ Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura.



Um amor acabado,
de uma página curtida errada,
de dedos apontados por quem não segue e não é amigo,
já podem julgar.

Um amor fracassado,
mais uma mulher, Madalena, culpada.
Que já podem postar e divulgar.

Recebido em 24/02/2019
Aceito em 13/05/2019



Lombo preto

Joyce Maria dos Reis Santana¹

Em meu âmago amargo ouço um eco agitado
Preto
Preto encarnado

O rufar de tambores
O repique quebrado do berimbau

Pretos pés encharcados de um vermelho enjaulado muito tempo atrás

Ouçó o eco açoitado

Existir
 Resistir
 Existi
 Resisti

É que dói
 Em quem dói?

Essa vontade negra em ser branca
Pele rósea
Clitóris de marfim

Essa vontade branca em ser negra encarnada
Tronco ereto
Pixaim!

E o repuxo no lombo
quem aguenta?
Quem não tenta desistir?
Quem não tenta

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura.



Existir?

É que dói
Em quem dói?

Ai, ai meu pixaim!

Meu lombo preto não vai
vai
não vai permanecer assim

Pintei meu quarto de preto
Preto?

Preto Preto *Pretim*
Pra quando chegar da rua branca
branca? Qual branca!

branca branca branca, Sim!

Pintei meu quarto de preto
pra pisar meu pé vermelho de sangue negro no chão
sem deixar rastro do sangue
De minha Mãe
África em mim

Pintei meu quarto de preto
A cara
A boceta
O falo
A língua
O caralho
Cu e jardim do *vizim*

Pintei meu quarto de Preto
Pra me respeitar
Olhar na cara retinta



Preta e bonita
Bonita e preta, sim

Pintei meu quarto de preto
E pinto a genocida herança
que guerreia (e me faz guerrear) com o preto em mim.

Recebido em 04/02/2019
Aceito em 13/05/2019