

Roberta Maria Ferreira Alves
Wellington Marçal de Carvalho
Organizadores

DESLOCAMENTOS ESTÉTICOS

Roberta Maria Ferreira Alves
Wellington Marçal de Carvalho
Organizadores

DESLOCAMENTOS ESTÉTICOS

Florianópolis, SC
Rocha Gráfica e Editora Ltda.
2020

Selo Nyota

Coordenação do Selo
Franciéle Carneiro Garcês da Silva
Nathália Lima Romeiro
Site: <https://www.nyota.com.br/>

Comitê Editorial e Científico

Franciéle Carneiro Garcês da Silva (UFMG)	Nathália Lima Romeiro (UFMG)
Graziela dos Santos Lima (UNESP)	Samanta Coan (UFMG)
Frederico Luiz Moreira (UFMG)	Bruno Almeida (UFBA)
Priscila Fevrier (UFSC)	Natalia Duque Cardona (UdeA)

Diagramação: Franciéle Carneiro Garcês da Silva; Nathália Lima Romeiro
Arte da Capa: Franciéle Carneiro Garcês da Silva
Elaboração de Logo do GEED: Franciéle Carneiro Garcês da Silva; Pedro Giovâni da Silva
Revisão textual: Pedro Giovâni da Silva, Roberta Maria Ferreira Alves, Wellington Marçal de Carvalho
Ficha Catalográfica: Priscila Fevrier - CRB 7-6678

D448

Deslocamento estéticos / Roberta Maria Ferreira Alves, Wellington Marçal de Carvalho (Orgs.). - Florianópolis, SC: Rocha Gráfica e Editora, 2020. (Selo Nyota)
368 p.

Inclui Bibliografia.

Disponível em: <<https://www.nyota.com.br/>>.

ISBN 978-65-87264-02-8 (Impresso)

ISBN 978-65-87264-03-5 (E-book)

1. Literaturas de língua portuguesa – crítica e interpretação. 2. Estéticas diaspóricas. 3. Estética da reciclagem. 4. Literatura e outros sistemas semióticos. I. Alves, Roberta Maria Ferreira. II. Carvalho, Wellington Marçal de. III. Título.

**ESSA OBRA É LICENCIADA POR UMA
LICENÇA *CREATIVE COMMONS***



Atribuição – Compartilhamento pela mesma licença 3.0 Brasil¹

É permitido:

- Copiar, distribuir, exibir e executar a obra
- Criar obras derivadas

Condições:



ATRIBUIÇÃO

Você deve dar o crédito apropriado ao(s) autor(es) ou à(s) autora(s) de cada capítulo e às organizadoras da obra.



COMPARTILHAMENTO POR MESMA LICENÇA

Se você remixar, transformar ou criar a partir desta obra, tem de distribuir as suas contribuições sob a mesma licença² que este original.

¹ Licença disponível em: <https://goo.gl/rqWWG3>. Acesso em: 01 jun. 2019.

² Licença disponível em: <https://goo.gl/Kdfiy6>. Acesso em: 01 jun. 2019.

À Maria Nazareth que com sua sabedoria e exemplo nos incentiva o aprendizado, as discussões, os ensinamentos e o crescimento enquanto pesquisadores, profissionais e pessoas.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
ESTÉTICAS DIASPÓRICAS E SUA FORÇA DESESTABILIZANTE: MOBILIDADES, TRÂNSITOS E RESSIGNIFICAÇÕES	
Maria Nazareth Soares Fonseca	
CAPÍTULO 1.....	29
GEED: DISSEMINAÇÃO DE AFETO, OLHARES E SABERES	
Roberta Maria Ferreira Alves Wellington Marçal de Carvalho	
CAPÍTULO 2	69
DISSIMULAÇÃO, SIMULAÇÃO E CRUELDADE EM DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS	
Natalino da Silva de Oliveira	
CAPÍTULO 3	87
A MONSTRUOSA ORGANIZAÇÃO DE CONTROLE DO CORPO NEGRO EM "A DESCOBERTA DO FRIO" DE OSWALDO DE CAMARGO	
Assunção de Maria Sousa e Silva	
CAPÍTULO 4	99
DA VIDA-MORTE, DA MORTE-VIDA: UMA ANÁLISE DA VIOLÊNCIA EM CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E DINA SALÚSTIO	
Franciane Conceição da Silva	
CAPÍTULO 5	119
FEIÇÕES DA DIÁSPORA AFRICANA EM <i>BECOS DA MEMÓRIA</i>: PERSPECTIVAS SOBRE A "ESCREVIVÊNCIA"	
Karina de Almeida Calado	

CAPÍTULO 6	137
TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO ROMANCE A LOUCA DE SERRANO, DE DINA SALÚSTIO	
Erinaldo de Jesus Borges	
CAPÍTULO 7	157
IDENTIDADE E MEMÓRIA: AS MISSANGAS INDISSOLÚVEIS QUE UNEM EM COLAR A HISTÓRIA, EM BOM DIA CAMARADAS, DE ONDJAKI	
Anna Maria Claus Motta	
CAPÍTULO 8	185
A "FALESCITA" DE ODETE SEMEDO	
Lilian Paula Serra e Deus	
CAPÍTULO 9	207
A ESCRITA POÉTICA FEMININA EM ANTOLOGIA DA NOVA POESIA MOÇAMBICANA E NUNCA MAIS É SÁBADO	
Jorge Manoel Venâncio Martins	
CAPÍTULO 10	219
EDUARDO WHITE: TRÂNSITOS IDENTITÁRIOS E AMOR SOBRE O ÍNDICO	
Luciana Brandão Leal	
CAPÍTULO 11	235
MELANCOLIA E MEMÓRIA EM O OUTRO PÉ DA SEREIA DE MIA COUTO: UMA ANÁLISE DAS EPÍGRAFES DO BARBEIRO DE VILA LONGE	
Eni Alves Rodrigues	

CAPÍTULO 12.....	257
TRAÇOS DA VIOLÊNCIA EM <i>TERRA SONÂMBULA</i>, DE MIA COUTO	
Consuelo Dores Silva	
CAPÍTULO 13.....	281
MEMÓRIA, HISTÓRIA E SILENCIAMENTO EM <i>HIBISCO ROXO</i>	
Bruna Carla dos Santos	
CAPÍTULO 14.....	291
<i>AMERICANAH</i> E AS TRANÇAS DE IFEMELU	
Alice Botelho Peixoto	
CAPÍTULO 15.....	313
GENTILEZA: O SÉPIA E A COR NOS MUROS DE SÃO PAULO	
Renato de Barros Hermeto	
CAPÍTULO 16.....	333
<i>PENNY DREADFUL</i>: GOTÍCULAS CATÁRTICAS PARA NOSSOS MEDOS	
Roberta Maria Ferreira Alves	
POSFÁCIO.....	347
EM BUSCA DE NOMES: PESQUISA E EMPATIA	
Ivete Lara Camargos Walty	
SOBRE A PREFACIADORA.....	357
SOBRE OS AUTORES E AUTORAS.....	358
SOBRE A POSFACIADORA.....	367

PREFÁCIO

ESTÉTICAS DIASPÓRICAS E SUA FORÇA DESESTABILIZANTE: MOBILIDADES, TRÂNSITOS E RESSIGNIFICAÇÕES

Maria Nazareth Soares Fonseca

Início este prefácio retomando o nascimento do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas, em 2010, e sua intenção de se constituir como um espaço em que as questões propostas pelo projeto, **Migrações e deslocamentos – a constituição de “estéticas diaspóricas”** nas literaturas africanas de língua portuguesa, aprovado pelo CNPq, pudessem ser discutidas a partir de pontos de vista dos autores propostos e dos participantes, a maioria pesquisadores de iniciação científica, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, instituição em que o projeto se desenvolveria.

Uma das questões fundamentais da pesquisa se fundamentava com as discussões propostas pelo livro, **Da diáspora**, de Stuart Hall (2003), que apontava possibilidades de se tomar o termo diáspora não tanto pelas explicações sobre os sentidos construídos pelo termo relacionados às migrações forçadas de africanos rumo às terras do Novo Mundo, mas, sobretudo, pelas possibilidades de se pensar o termo em sua dinâmica desarticuladora e rearticuladora. Os estudos de Kobena Mercer, expostos no livro **Welcome to the jungle** (1994), seriam incorporados às reflexões de Stuart Hall para se pensar em estéticas construídas no campo das diásporas ou em possibilidade de esses deslocamentos provocarem misturas culturais que, conforme diz Mercer (1994, p. 64), “desestabilizam e carnavalizam” o domínio da língua oficial, expondo a feição impura de toda língua/linguagem.

Ciente da potência dessa força subversiva que a diáspora negra detém, Hall reconhece o abalo do império de uma lógica que

produziu os binarismos e, na esteira do pensamento de Mercer, defende que impurezas e misturas estão na base da “transformação de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções” [que demonstram] como “a novidade entra no mundo” (HALL, 2003, p. 34). A reflexão de Hall (2003, p. 34) aponta para uma “luta cultural, de revisão e de reapropriação” que estavam no âmbito das discussões propostas pelo projeto que motiva a criação do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) e estabelece os pontos a serem discutidos em pesquisas sobre obras das literaturas africanas de língua portuguesa.

A luta cultural, referida por Mercer e Hall, distancia-se do que antes era percebido como “origem e cópia” (HALL, 2003, p. 35) e passa a ser vista como uma “relação entre uma diáspora e outra”, mesmo quando se consideram os deslocamentos que se efetivam no campo da linguagem, quando o texto literário anuncia uma luta cultural que se efetiva no modo como os escritores africanos se apropriam do idioma levado ao continente africano pela colonização, africanizando-o. Os arranjos linguageiros produzidos pela maquinaria da escrita literária acolhem as dispersões que as línguas naturais africanas provocam no idioma português, conclamando a parceria de outros discursos, como faz o angolano Luandino Vieira, por exemplo, ao ativar, como indica Maria Aparecida Santilli (1980), “um código ideológico implantado nos códigos temáticos do conto para interrogar a própria diegese e propor um ponto de vista que extrapola os limites do universo diegético” (SANTILLI, 1980, p. 264).

Para se compreender melhor os caminhos abertos pelas experimentações linguageiras que a escrita de alguns escritores africanos propuseram ainda no tempo colonial, foram acompanhadas as mobilidades assumidas por obras literárias africanas escritas em língua portuguesa e investigadas as estratégias construídas pela proximidade dessa escrita com a fluidez da fala, com o sopro que emana da voz e mesmo os cruzamentos de textos que se mostram em propostas literárias como as de Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Manuel Rui, Ruy Duarte de Carvalho, Paula Tavares, de Angola, e de Mía Couto e Paulina Chiziane, de

Moçambique.

As construções literárias foram investigadas com o intuito de se perceberem, nelas, mecanismos de dispersão da “língua do outro” e as demandas incorporadas à escrita literária para assumir feições de confrontos semelhantes ao apontado por Jacques Derrida (1996, p. 47), quando, ao dizer: “a língua que eu falo não é a minha; não posso entretanto dizer que ela seja estrangeira/estranha”, procurou acentuar os paradoxos presentes em sua própria história. O filósofo, tendo nascido em El Biar, na Argélia, em 1930, no domínio da colonização francesa em África, viveu os conflitos decorrentes da sua origem judaica e da obrigação de uso da língua levada pela colonização. Muitas de suas reflexões nascem da observação desses conflitos e da situação de indivíduos que, como ele, são originários de países plurilíngues, como a maioria dos países do continente africano. A observação de Jacques Derrida se refere a um conflito que está sempre presente na literatura produzida em espaços africanos que permaneceram sob domínio da colonização europeia até quase o final do século XX: a relação tensa com a língua herdada do colonizador, transformada em língua oficial do país, após as independências.

A questão posta pelo filósofo francês é retomada, em outro contexto, pelo escritor angolano, Manuel Rui, quando indaga: “posso ou não posso escrever como se estivesse a recuperar o gesto de contar oral?” (RUI, 2003). Manuel Rui, ao considerar que, no embate de línguas e linguagens, seu texto e, por extensão, o de escritores e escritoras oriundos dos espaços que só libertaram da colonização europeia na segunda metade do século XX – só se pode ser produzido como “como um Tchinganji de estiga”³, como um jogo, porque precisa assumir, deliberadamente, a dissimulação, sem deixar de

³ A expressão, no sentido que produz, no texto referido do escritor angolano, refere-se tanto à encenação e ao ritual que tem a máscara como elemento significativo (o Tchinganji), quanto ao gozo provocado pela brincadeira e pelo jogo das adivinhas e da provocação. Disponível em: <http://www.ciberduvidas.com/idioma.php?rid =1738>. Acesso em: 10 jan. 2020.

considerar a relação com o histórico e o cultural. Nesse teatro que congrega diferentes cenários e atores, a escrita literária acompanha os percursos diaspóricos e os exhibe na materialidade do texto.

Alguns dos movimentos referidos por Manuel Rui são características de sua própria literatura e da de vários escritores africanos. Nessa escrita literária, intensificam-se os embates que formalizam transformações e apropriações, por vezes inusitadas, muitas delas identificadas em textos de Luandino Vieira desde a década de 1960. Esse processo de escrita se torna característico de intenções literárias deliberadamente transgressoras porque, como acentua Mercer (1994, p. 26), os escritores e artistas da diáspora negra atual se apropriam “criticamente, dos códigos mestres das culturas dominantes e os ‘criouliza’”. As “estéticas diaspóricas”, concretizariam, então, os processos aludidos por Mercer e Hall, nos quais o sentido desestabilizador se acentua no termo diáspora e procura desarticular o fechamento presente em qualquer tipo de oposição rígida que envolve “o dentro e o fora” (HALL, 2003, p. 33).

É com essa intenção que a expressão “estética diaspórica” irá extrapolar o sentido exposto pelos deslocamentos de africanos escravizados e de migrantes civis, em época recente, porque reitera o efeito de uma força subversiva que está presente nesses deslocamentos e porque irá nomear o fazer literário de escritores e escritoras que, em África, levam os embates com a língua oficial portuguesa⁴ para a cena literária. Ao serem obrigados a escrever em língua portuguesa, mesmo antes de esse idioma ser transformado em língua oficial de cada país africano colonizado por Portugal, a partir das independências, impõem à língua oficial de seus países formas de desestabilização, obrigando-a a encenar as feições da cultura a que pertencem.

⁴ Esse processo está presente na literatura e na arte produzidas em espaços que sofreram a colonização administrada pelos europeus e, por isso, tiveram de conviver com a imposição das línguas europeias em detrimento do uso das línguas locais.

A expressão estética diaspórica aos poucos foi sendo posta em diálogos fecundos com os sentidos de “reciclagem cultural”, expressão cunhada por Jean Klucinskas e Walter Moser (2007)⁵, no texto “A estética à prova da reciclagem cultural” para expressar processos estéticos que se caracterizam por movimentos de repetição e transformação. O diálogo entre as ideias de Mercer, Hall, Klucinskas e Moser possibilitou destacar os trânsitos diversos que se efetivam em obras das literaturas africanas de língua portuguesa, nas quais ficam validados recursos pluridiscursivos e plurilíngues. É importante considerar que esses recursos também estão presentes na produção artística africana pós-independências, principalmente em produções artísticas que delineiam feições de uma arte da reciclagem que, esteticamente, expõe os mecanismos de repetição e transformação como a de Romuald Hazoumé e Gerard Quenun, do Benin, e Gonçalo Mabunda, de Moçambique, cujas produções foram apresentadas e discutidas em vários momentos do projeto em questão. As estratégias artísticas e literárias permitiram considerar procedimentos textuais que requerem novos olhares teóricos que possam explicar as “cadeias descontínuas de conexões” (HALL, 2003, p. 38) que neles se afirmam.

Um novo projeto desenvolvido pelo GEED, no período de 2014 a 2018, seguiu uma proposta de investigação que partia da observação de assentamentos, no campo das literaturas africanas de língua portuguesa, de pressupostos do realismo clássico, do neo-realismo brasileiro e do neo-realismo português, em obras da literatura de Angola, Cabo Verde e Moçambique, produzidas no antes e no pós-independência. A pesquisa procurava ainda investigar, em obras literárias escritas a partir dos anos 2005, nesses três países, a ressignificação da proposta do realismo clássico, empenhado em registrar aspectos da realidade social, vasculhada com rigor

⁵ Esse texto foi publicado no número 11, volume 20, da revista *Scripta*, no primeiro semestre de 2007. A revista está disponível na *internet*. Esse volume da revista foi organizado pelas Profas. Ivete Walty e Maria Nazareth Fonseca.

cientificista, procurando compreender os novos caminhos que dizem da capacidade de refração presente no conceito de realismo.

A primeira etapa da pesquisa, em diálogo com o projeto anterior, partiu da retomada dos conceitos de diáspora, migração e transformação e dos diferentes sentidos assumidos pela crítica cultural e pela crítica literária. Nesse primeiro momento, foram retomadas as obras **Welcome to the jungle** (1994), de Kobena Mercer, **Da diáspora – identidades e mediações culturais** (2003), de Stuart Hall, e também as discussões dos pressupostos do surrealismo, do realismo mágico e do real maravilhoso. Esses conceitos foram intensamente discutidos com auxílio das obras, **Surrealismo** (1999), de Fiona Bradley, **Manifesto do Surrealismo** (1962), de André Breton, de textos de Franz Roh e Uslar Pietri sobre o realismo mágico. O livro de Irleamar Chiampi, **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano** (1980) propiciou o aprofundamento de leituras de textos de Alejo Carpentier sobre o real maravilhoso.

Em fase posterior, foram avaliadas as expressões e as estratégias características do “realismo animista”, expressão usada por Pepetela no romance **Lueji** (1987), para aludir a um tipo de realismo que nomearia os modos específicos de as culturas africanas perceberem o mundo, através da diluição das fronteiras entre o que se nomeia como realidade concreta e a percebida na comunhão com uma natureza animizada. Essa comunhão do homem com as forças da natureza aparece significativamente explorada, por exemplo, no conto “A árvore que tinha batucada”, e na novela “A morte do velho Kipacaça”, ambos de Boaventura Cardoso, de Angola.

As reflexões sobre o “realismo animista” se enriqueceram, sobremaneira, com textos do nigeriano Harry Garuba que permitiram produzir uma discussão mais sólida sobre as possíveis similaridades e diferenças entre esse conceito e outras tentativas de nomear a realidade cultural encenada pela literatura, como as propostas do realismo mágico, em sua feição latino-americana, e do real maravilhoso, tendo-se o cuidado de não validar o uso de uma expressão em detrimento de outra. Almejou-se compreender o uso das diferentes expressões e as motivações que o sustentaram como

forma de nomear realidades culturais em que as fronteiras entre o visível e invisível se mostram tênues e, por vezes, inexistentes.

Uma questão importante foi posta pelo projeto iniciado em 2014 quando se propôs investigar a motivação de diferentes intenções realistas a partir da presença, em África, de obras literárias brasileiras pertencentes ao período conhecido como do “Romance de 1930”, também nomeado como fase neo-realista no romance brasileiro. A presença, em África, de romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e de outros representantes da também nomeada “narrativa dos anos 1930”, no Brasil, em propostas literárias de Cabo Verde, Angola e Moçambique, endossou a indagação sobre o fato de obras literárias brasileiras constituírem alicerce para a instalação de tendências literárias africanas voltadas à encenação realista de questões específicas de cada espaço cultural.

Considere-se, por outro lado, que em fase mais recente das literaturas africanas de língua portuguesa, particularmente em Angola e Moçambique, surgem diferentes feições literárias de cunho realista voltadas à encenação de novas realidades. Essas feições literárias podem se valer de estratégias de escrita que indicam uma postura crítica muito próxima e detalhada da realidade, posta em diálogo com a retomada de fatos da história recente dos países africanos que têm o português como língua oficial. Tais feições literárias podem configurar a retomada de episódios traumáticos vividos durante a guerra de independência e a guerra civil que marcou o pós-independência de alguns dos países africanos de língua oficial portuguesa. Com essas características, romances angolanos e moçambicanos, como alguns de Pepetela, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e José Agualusa, de Angola, e de Mia Couto, e João Paulo Borges Coelho, de Moçambique, expõem traços de uma tendência memorialista que, por vezes, chega a assumir o teor documental; por outra, dispõe-se a percorrer os meandros da história com uma visão crítica e demolidora, mas própria de uma subjetividade pós-utópica.

Essa feição realista, em fase recente das literaturas de Angola e Moçambique, revela novas posições com relação ao que Hal Foster denominou, em 1994, de “retorno ao real”. Romances como **Noites**

de vigília (2012), de Boaventura Cardoso, e **A confissão da leoa** (2012), de Mia Couto, assumem dados concretos da realidade, seja ao se voltarem para os traumas da guerra, seja ao se valerem de acontecimentos registrados pela imprensa, encenando-os com auxílio de estratégias estéticas que valorizam combinações inusitadas em que, por vezes, a feição realista é apresentada seguindo os contornos permitidos por formas inusitadas de percepção do real, como se dá, por exemplo, no romance de Mia Couto. É possível dizer que a narrativa produzida nesses tempos pós-utópicos assume outros aspectos do que alguns críticos, dentre eles Alain Badiou (2007), chamam de “paixão pelo real”. A mesma paixão pelo real não impede que os escritores se valham de estratégias estéticas que procuram alcançar outras formas de percepção sem que o estatuto de realidade se mostre ameaçado. É possível então dizer que romances como **Noites de vigília** e **A confissão da leoa** pretendem fazer com que o documental possa de fato conviver com “as profundas tensões e ambivalências da consciência humana” (PELLEGRINI, 2007, p. 146).

A intenção, portanto, de investigar as várias feições estéticas de um realismo distendido, refratado, faz-se característica das literaturas africanas. Por isso, é possível dizer que a intenção realista própria da fase brasileira dos anos 1930 e a do neo-realismo português vão assumindo novas roupagens quando chega à África. Cada obra de cunho realista se mostra como particularidade de um projeto estético, que sendo proposto como africano, tem peculiaridades específicas em cada país, quase sempre assumindo modos de descrição da realidade muito próprios das culturas africanas. Por isso, a investigação de obras angolanas e moçambicanas, detalhadas no projeto, permitiu afirmar que, também nas literaturas africanas de língua portuguesa, “o pacto realista continua vivo e cada vez mais forte” (PELLEGRINI, 2007, p. 137-138), apresentando, todavia, vestes diferenciadas e peculiares.

A questão da “descrição da realidade física e sócio-histórica” e a “solidariedade fraterna” que poderia ser pensada, grosso modo, como uma estratégia que configura, com diferentes aspectos, os

projetos dos escritores africanos desde a década de 1960, quando encenam os gestos configuradores da “partilha do sensível” de que fala Jacques Rancière (2009). Nesse sentido, fica deslocada a preocupação com a reprodução fiel da realidade e o enfoque detalhista, típico do realismo clássico, e se fortalecem, em obras de ficção produzidas na África de língua portuguesa, sobretudo nas citadas neste texto, diferentes formas de encenações de realidades, principalmente as que assumem a força vital como um dado característico de modos realistas adotados pelas literaturas africanas de língua portuguesa.

Em decorrência das investigações produzidas pelos projetos desenvolvidos até 2018, e da reflexão sobre processos de escrita literária que se nutrem da intenção de escrever experiências concretas na luta armada, no exílio e na prisão, propõe-se, em 2018, um novo projeto que se volta à investigação da escrita exposta em gêneros como depoimento, testemunho, diário e de romances que se abrigam em terreno que vem sendo descrito como o da “escrita de si”. A proposta de investigação acompanha abordagens interpretativas que procuram destacar os desdobramentos e as proliferações da memória em obras literárias e as especificidades da construção discursiva que os sustentam.

Ao refletir sobre alguns desses textos literários, a crítica Inocência Mata (2006, 2013) chama a atenção para algumas “singularizações memorialistas” de obras publicadas a partir dos anos 2000, nos países africanos de língua portuguesa, muitas delas testemunhando acontecimentos que, em sua visão, ainda não mereceram, senão pontualmente, tratamento historiográfico. Segundo Mata, os autores de obras incluídas em gêneros como biografia, autobiografia e testemunho, ainda que partam de uma percepção particular dos fatos rememorados, inscrevem sua singularidade autoral em processos em que o coletivo é visitado pelo viés do afetivo e do social. Pode-se dizer que tal processo distende o campo de observação do passado, quase sempre fixado na presença da colonização portuguesa em África, porque também investe no

passado recente, procurando confrontar versões e deduções sobre ele, a partir de outras subjetividades.

A investigação de obras literárias que encenam a memória do passado distante se faz a partir de observações do filósofo camaronês, Achille Mbembe, postas em seu livro **A crítica da razão negra**⁶ (2014), sobre uma questão que, segundo ele, nem sempre está presente nos debates sobre a memória, a história e o esquecimento. O teórico se refere aos “modos de inscrição da colônia”, nos relatos de historiadores africanos (MBEMBE, 2014, p. 179), destacando o que ele chama de “formas negras de mobilização da memória” e os “modos de representação da experiência colonial”, que, segundo ele, transitam pela “comemoração ativa ao esquecimento, passando pela nostalgia, pela ficção, pelo recalçamento, pela amnésia e pela reapropriação” (MBEMBE, 2014, p. 179-180). Ao afirmar o seu interesse “pelos aspectos da memória negra da colônia” (MBEMBE, 2014, p. 180), o filósofo fornece importantes considerações sobre modos de inscrição da memória em processos de subjetivação que são apropriados por muitas das obras selecionadas pelo novo projeto intitulado **Desdobramentos e proliferações da memória nas culturas/literaturas africanas de língua portuguesa**.

As questões postas por Achille Mbembe, no livro referido, permitem que se considere feição de uma espécie de obsessão da memória que transparece nas literaturas africanas de língua portuguesa e na produção textual africana não literária, motivando, como acentua Mata (2006), o surgimento de novos gêneros no campo da literatura e do relato historiográfico, sobretudo a partir dos anos 2000. Se considerarmos, como acentua Mbembe, que memória, recordação e esquecimento são construções imagéticas e psíquicas, sendo dessa forma que surgem no campo simbólico e até no político, fica destacado que essas questões precisam ser observadas, quando se discutem os novos olhares lançados sobre o passado colonial,

⁶ A edição, em língua francesa, é de 2013; a tradução portuguesa é de 2014. Neste texto, está sendo usada a edição em língua portuguesa.

sobre a guerra de independência e sobre a guerra civil. E, sobretudo, sobre as formas de encenação desses conflitos que, como acentua Inocência Mata, mais recentemente se expõem em obras do gênero diário, apontamentos e testemunhos, lançados, em Angola, mas também em outros países da África de língua portuguesa (MATA, 2006, p. 121-122).

Algumas questões decorrentes das observações feitas por Mata e Mbembe poderiam ser colocadas para que entendamos o tipo de olhar que vasculha o passado colonial e as vivências de guerra, transpondo-as para obras literárias de teor memorialista produzidas nos anos 2000. E, sobretudo, para que possam ser compreendidos os desdobramentos e singularidades da memória que podem ser acompanhados nessas obras. Observe-se que essas questões remetem aos modos de inscrição da colônia “no discurso negro sobre ela” (MBEMBE, 2014) e ao modo de construção da escrita memorialista que inscreve o eu e sua corporeidade no campo do lembrar e do esquecer. Se, como acentua Mata (2006, p. 18-19), muitos dos conflitos da fase pós-independência permanecem ausentes do discurso historiográfico, é possível dizer que o surgimento de textos de testemunho indica que a memória de conflitos recentes, mesmo não assumida pelo discurso da História, configura-se como o grande tema da produção escrita dos países africanos de língua oficial portuguesa, seguindo uma tendência que também se mostra em outros países do mesmo continente⁷.

⁷ Vários romances africanos que retomam os horrores das guerras internas e os conflitos do pós-independência têm surgido nos anos recentes. Dentre os vários publicados nos últimos anos, podem ser lembrados alguns títulos traduzidos para o português: **Alá não é obrigado** (2004), de Ahamadou Kouruma, da Costa do Marfim; os livros do serra-leonês, Ismael Beah, um ex-menino soldado, **Muito longe de casa** (2007), **O brilho do amanhã** (2015), onde se encenam também os horrores trazidos pela globalização, bem como **Feras de lugar nenhum** (2006), do nigeriano Uzodinma Iwela, e **O menino de Burma** (2009), de Biyi Bandele, da Nigéria. Vale citar também o livro **Diga que você é um deles** (*Say you're one of them*), de Uwem Akpan, da Nigéria.

Elemento fundamental na constituição da identidade, a memória é, sem dúvida, “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes” (HUYSSSEN, 2000, p. 9), fomentando, em campos da produção escrita africana, sobretudo no da literatura, obras em que se percebe a intenção de reler os acontecimentos do passado, a partir da focalização de histórias singulares que devem ser consideradas em relação às dinâmicas sociais e históricas específicas. Esse aspecto está presente, por exemplo, em romances como **As visitas do Dr. Valdez** (2004) e **O olho de Herzog** (2010), de João Paulo Borges Coelho, de Moçambique, e em romances como **Vinte zinco** (1999)⁸ e **O outro pé da sereia** (2006), de Mía Couto. O mesmo movimento se mostra em outras obras africanas, escritas em português, que vasculham os cenários de guerras, valendo-se do testemunho de sujeitos anônimos e de ex-combatentes esquecidos da sociedade⁹.

Tais publicações, conforme se vem acentuando, constituem uma mirada recente das literaturas africanas, característica de um contexto de alterações provocadas pela necessidade de avaliar acontecimentos do passado recente, os quais emergem como força motivadora de formas possíveis de sua representação. A constatação de que a memória pode ser uma ferramenta propícia à escavação de momentos da História e à investigação de formas de poder e de dominação implantadas permite inferir que gêneros textuais como o testemunho, diário e apontamentos feitos em situação de cárcere são peças importantes de uma investigação que almeja fortalecer uma tendência assumida pelas literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo através da ficção. A encenação de fatos históricos e o mergulho em questões traumáticas delegadas ao

⁸ É importante ressaltar que o romance **Vinte zinco**, de Mía Couto, nasce da comemoração dos 25 anos do 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos, em Portugal, e procura narrar os acontecimentos que marcam a saída da PIDE, em Moçambique.

⁹ Tema presente no romance **Noites de vigília** (2012), de Boaventura Cardoso, de Angola.

esquecimento é construída, em muitos desses textos, pelo olhar de guerrilheiros que participaram da experiência de guerrilha e de prisioneiros que testemunham situações experimentadas pelo eu que fala nesses textos, ainda que por vezes, o relato se apresente mediado por estratégias e recursos próprios da literatura.

Como acentua Mbembe (2014, p. 218), o passado colonial deixou marcas ainda visíveis no corpo dos submissos e nos espaços habitados por eles, além de traços indelévels no seu imaginário. Mesmo o passado recente, de que fazem parte as guerras internas e os conflitos relativos à construção das nações independentes, é lembrado, a partir da experiência concreta de quem o vivenciou e das marcas físicas e psicológicas deixadas nos corpos das testemunhas. A experiência vivida passa a constituir o material que fomenta novas experiências de escrita que, embora centradas no depoimento e no confessional, distendem a exposição obsessiva de um eu voltado para si mesmo, por vezes, colocando em xeque os sentidos que definem o campo em que tais gêneros se inserem.

Como parte dessa investigação sobre os desdobramentos e proliferações da memória em obras ficcionais e em depoimentos publicados, nos países africanos de língua oficial portuguesa, no ano de 2019, o GEED se voltou a considerações sobre outras produções artísticas que distendem o *corpus* selecionado pelo projeto em referência. Essa proposta nasce, de certo modo, da investigação mais profunda sobre os vários realismos que se encenam nas literaturas africanas de língua portuguesa, desde os projetos nascidos ao longo do século XX, em Cabo Verde, Angola e Moçambique. A proposta ganhou uma expressão mais significativa com o debate sobre visões e pontos de vista teóricos sobre nação, nacionalismo, pós-colonial e pós-colonialismo e com discussões que traziam a arte contemporânea africana para o campo das reflexões. Essas incursões teóricas mostraram a necessidade de uma leitura mais abrangente de produções artísticas de espaços africanos, a exemplo do que vinha sendo feito, no campo das artes, com as experiências estéticas exibidas em exposições como a ***Africa Africans***, visitada pelos pesquisadores do GEED, em 2015, e em mostras de museus

brasileiros e estrangeiros que têm, em seu acervo, peças de arte africana contemporânea.

Esse trabalho investigativo paralelo dirigiu, em 2019, à pesquisa da arte de autoria feminina produzida no continente africano, com motivação dada pela memória de traumas, como o *apartheid* e o genocídio de Ruanda. Essa questão concretizou a intenção de se conhecerem romances produzidos por mulheres, em diferentes países africanos, em que a memória fosse o fio condutor da(s) história(s) contada(s). A leitura de romances de Buchi Emecheta e Chimamanda Adichie, da Nigéria, de Scholastique Mukasonga, de Ruanda, de Noviolet Bulawayo, do Zimbábue, de Paulina Chiziane, de Moçambique, mas também de escritoras brasileiras, Maria Firmina dos Reis, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, e de norte-americanas, como Alice Walker, Toni Morrison e Maya Angelou, e da portuguesa, Djaimila Pereira de Almeida, deu concretude às peregrinações pelos desdobramentos e proliferações da memória proposta pelo projeto atual. Esse desvio não prejudicou o andamento do projeto nem retardou a investigação das estratégias de construção literária utilizadas por escritores e escritoras das literaturas africanas de língua portuguesa, em gêneros textuais voltados ao registro de “laivos de diários, estilhaços autobiográficos” (RIBEIRO, 2015, p. 14), produzidos em momentos da luta pela emancipação dos países africanos e da construção nacional, no pós-independência. Estão sendo analisadas publicações importantes do gênero diário e cartas, como o **Diário de um exílio sem regresso** (2003) e as **Cartas de Langidila e outros documentos** (2003), textos que, conforme reflexões já publicadas pela coordenadora do projeto, expõem o envolvimento de mulheres na luta pela independência de Angola. Do mesmo modo, estão em andamento textos críticos sobre o livro **Papeis da prisão** (2015), obra organizada por Margarida Calafate Ribeiro, Mónica Silva e Roberto Vecchi, a partir do vasto material disponibilizado por Luandino Vieira sobre os 12 anos passados em cárceres diversos. A publicação dessa obra constituiu evento significativo do registro testemunhal, porque, como afirmam

Ribeiro e Vecchi, no prefácio do livro, tais textos funcionam como “espaço de uma possível salvação” (RIBEIRO, 2015, p. 15).

Pudemos comprovar que o gênero testemunho irá se enriquecer, nas literaturas africanas de língua portuguesa, com a publicação, em 2016, do livro **Os meus três amores**, de Cármen Maria de Araújo Pereira, da Guiné-Bissau, em série, coordenada por Odete Semedo, de projeto amparado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), da Guiné-Bissau. Mesmo tendo de enfrentar muitas dificuldades, Semedo conseguiu publicar o primeiro livro de uma série de publicações que se voltam à recolha de depoimentos e memórias de mulheres “que foram combatentes da liberdade da pátria” (SEMEDO, 2016, p. 13). Como indica Semedo, deverão ser publicados outros livros com os depoimentos de Teodora Inácia Gomes, Francisca Lucas Pereira e Francisca Alves Quissange, cujas histórias se confundem “com a história da luta de libertação nacional, no que diz respeito à participação das mulheres nessa epopeia” (SEMEDO, 2016, p. 14).

Como se informa ao longo do projeto em desenvolvimento, além das publicações de intenção testemunhal que permitem a discussão de gêneros textuais como diário, testemunho e apontamentos de prisão, estão sendo investigadas obras publicadas no âmbito estrito da literatura: **O Livro dos rios** (2006) e **O livro dos guerrilheiros** (2009), de Luandino Vieira, de Angola, volumes 1 e 2 da trilogia, **De rios velhos e guerrilheiros**, que cumprirá, quando os três volumes forem publicados, a intenção do escritor de registrar “a longa travessia da vida, em fatos e memórias de um guerrilheiro na luta e libertação de Angola”¹⁰.

Da mesma forma, com a intenção de revisar fatos da história de Moçambique, Mia Couto publica, em 2015 e 2016, respectivamente, os livros **Mulheres de cinzas** e **A espada e a azagaia (Sombras da água**, no Brasil e em Portugal), dois dos três volumes da

¹⁰ Declaração feita pelo escritor em entrevista ao jornal **Folha de São Paulo**, de 14/11/2007 – Seção Ilustrada.

trilogia **As areias do imperador**¹¹, com que pretende revolver os escombros da história do imperador Ngungunyane (ou Gungunhane, como ficou conhecido pelos portugueses), o último imperador do Império de Gaza, em Moçambique.

A exposição das razões que justificam as propostas de pesquisa desenvolvidas pelos projetos aprovados pelo CNPq desde 2010, os quais compõem, até o momento, a história do GEED, pretende salientar a intenção de investigar obras das literaturas africanas de língua portuguesa para destacar estratégias textuais e recursos de criação textual que compõem as diferentes feições de “estéticas diaspóricas”. Essas feições estéticas, ao serem configuradas por processos de cruzamentos e deslocamentos de signos e de linguagens, legitima as várias incursões pelas literaturas africanas de língua portuguesa e as vertentes que propiciaram as incursões pelas literaturas africanas escritas em outras línguas nacionais e por produções artísticas de vários países africanos e mesmo por romances de autoria feminina negra, publicados em diferentes países.

Resta considerar que os textos que compõem o livro que este texto prefacia procuram dar uma larga demonstração de vários momentos do GEED e dos eventos que marcam a sua história, como os mini-simpósios realizados na vigência dos projetos desenvolvidos entre 2010 e 2017. Os textos mostram, por isso, as constantes incursões de seus pesquisadores, muitos participando, presencialmente, há anos, das discussões do grupo, outros com presença virtual, porque residem e trabalham fora de Belo Horizonte e, vários, fora de Minas Gerais, e os que foram convocados pelos organizadores do livro para entrarem na publicação. Muitos dos textos foram apresentados em Seminários e Simpósios organizados pelo GEED e em eventos externos, cujo tema acolhia as reflexões produzidas.

¹¹ O último volume da trilogia, **O bebedor de horizonte**, foi publicado, no Brasil, em 2018.

O livro e os vários textos que o constituem traça a história de um Grupo de Estudos que tem importante lugar na pesquisa sobre as literaturas africanas de língua portuguesa e que também se abre a outras produções africanas como as artes plásticas, filmes e documentários de autoria de diretores africanos. Também são objeto de reflexão, em alguns dos capítulos, textos de literatura afro-brasileira, bem como, as reverberações de estratégias discursivas que contemplem identidades nacionais diversificadas e de outros sistemas semióticos. Como se deduz do texto produzido pelos organizadores do livro, a reflexão produzida até agora pelo GEED pode motivar os estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa a enfrentarem a agenda de pesquisas vinculadas às estéticas diaspóricas. Se o livro motivar o investimento solicitado, os objetivos propostos pelo GEED, desde sua criação, estarão efetivamente alcançados.

REFERÊNCIAS

- DERRIDA, J. **Le monolinguisme de L'autre**. Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, J. **Torre de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano; UCAM; MAM-RJ, 2000.
- KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007.
- MERCER, K. **Welcome to the jungle: new positions in blackcultural studies**. London: Routledge, 1994.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e métodos. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, n. 14, p. 11-36, 2009.

RUI, M. Da escrita à fala. **Ciberdúvidas da língua portuguesa**, 7 dez. 2004. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/da-escrita-a-fala-/1738>. Acesso em: 7 dez. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, M. C.; VECCHI, R. Papéis críticos avulsos. *In*: VIEIRA, J. L. **Papéis da prisão**: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971). Lisboa: Caminho, 2015. p. 13-31.

SANTILLI, M. A. A Luanda de Luandino Vieira. *In*: **Luandino**: José Luandino Vieira e a sua obra. Lisboa: Edições 70, 1994. p. 257-269.

SEMEDO, O. C. Nota da Coordenação. *In*: PEREIRA, C. M. A. **Os meus três amores**. Bissau: INEP, 2006. p. 7-17.

Capítulo 1

GEED: DISSEMINAÇÃO DE AFETO, OLHARES E SABERES

Roberta Maria Ferreira Alves
Wellington Marçal de Carvalho

1 A IDEIA E A PROPOSTA

Há momentos em que a passagem do tempo parece se apresentar, ainda que alguém não se dê conta disso, de forma mais acentuada. Essa percepção ocorreu em meados de fevereiro de 2019, quando folheávamos a obra *Brasil afro-brasileiro*, organizada pela Professora Maria Nazareth Soares Fonseca, buscando subsídios para melhor consubstanciar reflexões sobre as configurações articuladoras de imagens do negro, notadamente, na cultura brasileira. Essa visita interessada pelo capítulo, de autoria de Fonseca, acabou por levar ao texto que encerra a obra, escrito por Jussara Santos, denominado “Uma tentativa de traçar pistas de vanguarda”. Naquele artigo, Santos (2001), pesquisadora das Letras e, também, contista, faz interessante “resgate de parte da história do Grupo Interdisciplinar de Estudos Afro-brasileiros, memorável iniciativa de alunos da UFMG, no início dos anos 90 do século XX”, “[...] quando relata um período de grande produtividade do grupo e a feliz parceria com pesquisadores brasileiros e americanos que resultou em produção bastante significativa” (FONSECA, 2001, p. 9).

A riqueza informativa que o registro de Santos carrega desperta para a necessidade de enveredar por caminho semelhante e encoraja a uma nova tarefa: a retomada de algumas peças que, ao fim, permitem dar a conhecer os trabalhos intensos, no campo da pesquisa com as literaturas africanas de língua portuguesa e de literatura inglesa e da diáspora cultural, encampados pelo Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED), no limiar de completar 10 anos

de atividades ininterruptas, sob a liderança da Professora Maria Nazareth Fonseca.

O caráter agregador e a abertura marcadamente dialógica, tanto dentro de seu campo de reflexão específico, as literaturas, quanto em outras áreas do saber, como as artes plásticas, a história, a geografia, a sociologia, a filosofia, a música, o cinema, a televisão, a arte urbana, o teatro, enfim, com todo empreendimento reflexivo que ofertasse substrato para a verticalização de sua proposta central e inicial da pesquisa: “as múltiplas feições através das quais se encena a memória em textos africanos de língua portuguesa” (FONSECA, 2009, p. 1). De uma forma gradativa como rias, a pesquisa se desdobrou, e continua se desdobrando em espaços múltiplos, interdisciplinares e intertextuais.

Dado esse contexto e compartilhada a motivação, resta encaminhar os objetivos do presente relato. Pretende-se construir uma visão panorâmica que ilumine alguns instantes, de acordo com sua cronologia natural, das memórias que perfazem a vida do GEED, desde sua criação até os dias atuais. Ademais, ao tentar reunir a infinidade de peças desse mosaico, almeja-se deixar claro o caminho de pesquisa já realizado e apontar, no que for possível, para alguns desdobramentos reflexivos em que estudiosos desses saberes podem se sentir incentivados a investir energia para enfrentar a agenda de pesquisa das estéticas diaspóricas.

2 NOSSOS CAMINHOS

O Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas se origina quando do desenvolvimento do projeto de pesquisa proposto pela Professora Maria Nazareth Fonseca, no ano de 2010. Tal informação natalícia ratifica-se, inclusive, no plano de trabalho para o biênio de 2010-2011, integrante da proposta que foi encaminhada ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), conforme as palavras da coordenadora do projeto delineiam: “As conclusões parciais serão sempre discutidas no Grupo de Estudos Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Grupo de Estudos

Estéticas Diaspóricas – GEED) [...]” (FONSECA, 2010, p. 18). No nosso entendimento, seria interessante e didático dedicar algumas linhas para aquele projeto inicial e, de igual modo, aos dois outros que aprofundaram as questões motivadoras daquele realizado no período de 2010.

Antes, porém, vale mencionar o projeto desenvolvido no período de 2006-2010, intitulado “Percursos da memória nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas”, que certamente contribuiu para o surgimento do GEED, no ano de 2010¹². A utilização da memória como temática principal de narrativas africanas demonstrando como elas materializam uma mescla entre a tradição oral, o nacionalismo, a colonialidade e a pós-colonialidade, a tecnologia em um ir e vir híbrido que se constitui como um todo, são elementos reflexivos que permitiram dar seguimento à pesquisa e a novos projetos. Dessa maneira, encontramos no calendário de atividades do primeiro semestre de 2014, o registro da vinculação do

¹² Eis, de acordo com Fonseca (2019), o resumo do Projeto: A experiência literária, nos países africanos de língua portuguesa, na época atual, ao fazer da memória um dos fortes temas que a fertilizam, retoma o diálogo com as tradições da oralidade e instiga a retomada, no âmbito da teoria literária, de questões relacionadas às ideias de nação, nacionalismo, colonialidade e pós-colonialidade. Ao se voltarem para as intensas transformações provocadas pela invasão dos recursos tecnológicos, particularmente nos centros urbanos, e por arranjos e mesclagens que se mostram de forma significativa em diferentes “locais de cultura”, as literaturas africanas de língua portuguesa propiciam o contato do leitor com formas de agenciamentos e articulações que se efetivam no campo da linguagem, em suas relações com outros discursos como os da História e da Antropologia e com manifestações específicas do universo da oralidade. Atento a esses fenômenos que intensificam as contradições dos cenários culturais na época atual, o projeto tem como proposta investigar em obras das literaturas africanas de língua portuguesa, publicadas no período de 1985 a 2006, os modos como a memória se faz mediadora das relações entre a escrita literária e outras linguagens que circulam no universo da oralidade, mostrando-se, ao mesmo tempo, como agente motivador de experiências inovadoras no campo da linguagem.

Grupo, propriamente dito, ao projeto, desenvolvido junto com pesquisadores de instituições brasileira, portuguesa e angolana, denominado “Trânsito da memória nas culturas/literaturas africanas de língua portuguesa: o lugar dos textos memorialísticos e o resgate da função tradicional do registro histórico”.

3 ENTRE IDAS E VINDAS

Em breve síntese, o projeto “Migrações e deslocamentos: a constituição de estéticas diaspóricas nas literaturas de língua portuguesa”, cujo processo de número 301481/2009-1 foi aprovado pelo CNPq para o período de 2010-2014, no desenvolvimento da pesquisa procurou “acentuar que as ‘estéticas diaspóricas’ e os desenhos rizomáticos, nas produções literárias selecionadas, fazem parte de um processo de escrita que conecta saberes vários, gêneros textuais diversos em uma produção “impura” porque desestabiliza a ordem da escrita convencional” (FONSECA, 2010, p. 13). Nesse sentido, a expressão ‘estética diaspórica’, tomada a Kobena Mercer (1994) e a Stuart Hall (2003), aproxima-se do conceito de rizoma que está em reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), mas também em Édouard Glissant (1990), quando retoma o conceito para refutar a noção de identidade fixa, metaforicamente pensada como raiz pivotante presa no solo.

É interessante transcrever o objetivo do projeto, como o concebeu Fonseca (2010, p. 15-16): analisar os elementos configuradores de uma “estética diaspórica”, a partir dos diversos sentidos que a expressão permite construir, para repensar as hibridações de saberes vários e gêneros textuais diversos encenados em textos das literaturas africanas de língua portuguesa por uma escrita desestabilizadora e tensional. Tal objetivo se desdobra em outros mais específicos: a) promover o diálogo entre as obras de autores africanos de língua portuguesa de diferentes espaços culturais, tomando como referência o trânsito de temas e signos estéticos que permitem a configuração da força subversiva de tendências hibridizantes; b) destacar a maneira como se organiza, na

obra de cada autor específico (Luandino Vieira, Manuel Rui, Boaventura Cardoso, Ruy Duarte de Carvalho, Mia Couto e Ana Paula Tavares), as estratégias configuradoras de “estéticas diaspóricas”, seja em termos de estruturação rítmica, ou narrativa, seja em termos de estranhamento dentro da língua portuguesa canônica; c) identificar na trajetória literária dos autores a tentativa de forçar/superar/ultrapassar as fronteiras do cânone literário e linguístico por meio do aproveitamento e da inserção no texto literário do manancial da tradição popular, conhecido através de trabalhos de investigação antropológica e representações de questões relativas à identidade (pessoal e coletiva); e d) avaliar quais novos rumos as “estéticas diaspóricas” constroem no cenário literário dos países de origem dos escritores selecionados.

O projeto integrou, conforme registrado no currículo Lattes de Fonseca (2019), em sua equipe de pesquisadores, alunos de graduação, de especialização, de mestrado e de doutorado. A pesquisa tomou rumos que inicialmente não foram previstos de forma quase autônoma; nosso grupo foi direcionado a uma questão que às vezes diretas e outras indiretas nos instigou a analisarmos o Realismo em suas nuances através dos tempos, suas diversas nomenclaturas e abordagens, fazendo assim surgir mais um desdobramento das pesquisas do grupo.

4 LEITURAS E RELEITURAS DE REALIDADES

O plano geral do Projeto “Realismo e novos realismos nas literaturas africanas de língua portuguesa”, aprovado pelo CNPq, para ser executado no período de 2014-2018, conforme descrição de Fonseca (2019), objetivava investigar, em obras das literaturas africanas de língua portuguesa, vestígios de pressupostos herdados do neo-realismo no Brasil (o romance regionalista de 1930) e do neo-realismo português, bem como, as novas tendências realistas que podem ser identificadas em narrativas produzidas a partir de 2005, caracterizando um retorno ao real que se manifesta em diferentes movimentos de conexão com a realidade histórico-social e, ao

mesmo tempo, como recusa dessa realidade. Cumpre dizer, ainda, que o projeto “Realismo e novos realismos...”, bem como o que será apresentado no próximo subtópico, aprofundam questões do projeto inicial, ou seja, o “Migrações e deslocamentos”.

5 PROJETO “DESDOBRAMENTOS E PROLIFERAÇÕES DA MEMÓRIA NAS CULTURAS/LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA”

Fonseca (2019) assim descreve o novo projeto que, aprovado pelo CNPq, foi iniciado em 2018: o tema da memória está presente em diversas obras literárias produzidas nos países africanos de língua portuguesa e tem motivado investigações consistentes e profundas sobre a retomada do passado em obras de diferentes gêneros, publicadas no pós-independência dos cinco países africanos que têm o português como língua oficial. Voltado à investigação desse importante material, o presente projeto almeja demonstrar que, em algumas dessas obras, são transgredidos recursos próprios da narrativa literária e apresentadas questões que bordejam a indagação do teórico camaronês Achille Mbembe (2014) sobre o modo de inscrição da colônia e do colonialismo em textos produzidos no continente africano.

Em torno dessas questões, o projeto pretende analisar, além de produções específicas do gênero romance, obras que acompanham os fluxos da memória, revolvendo experiências dolorosas vividas na prisão, no exílio, na luta armada e explorando gêneros como depoimento, testemunho, diário e outras formas de expressão que se abrigam em terreno que vem sendo nomeado como o da “escrita de si”. Tais gêneros, de surgimento recente nas literaturas africanas de língua portuguesa, ajudam a construir, no desenvolvimento do projeto, uma discussão sobre os “desdobramentos e proliferações da memória” que, encenados no campo da literatura, são também acolhidos por outras manifestações artísticas como cinema, escultura e instalações, produzidas nos

países africanos que têm o português como língua oficial e em outras regiões do continente africano, sobretudo na época atual.

6 OS ENCONTROS

Já foi dito que a trajetória de realização dos projetos de pesquisa, aprovados por agência de fomento federal, o CNPq, incluía, em sua dinâmica, a ocorrência de reuniões periódicas dos integrantes do GEED. Estas aconteceram, regra geral, quinzenalmente, às quintas-feiras, de 14:30 às 17:30 horas. No período de 2010, até o final de 2019, foram realizados mais de 180 reuniões do Grupo.

Logo, parece bastante pertinente percorrer, ainda que abreviadamente, cada um dos anos para apontar o eixo reflexivo preponderante e, por fim, a sólida reflexão que se pavimentou em textos literários e teóricos que sustentaram os encontros/reuniões. Isso feito, tornará explícito o quão eficaz tem sido, uma vez que o Grupo continua ativo, a estratégia adotada.

O ano inaugural, 2010, introduziu a temática das migrações e deslocamentos, investigando e discutindo elementos configuradores de “estéticas diaspóricas”, levando em consideração os diversos sentidos que a expressão permite construir, para refletir sobre as hibridações de saberes vários e as misturas de gêneros textuais diversos, encenadas em textos literários das literaturas de língua portuguesa. Alguns textos teóricos que foram objeto de discussão: “Persona e sujeito ficcional” de Costa Lima (1990); capítulos de **Da diáspora**, de Hall (2003); “A estética de resistência”, de Shoat e Stam (2006); de Klucinskas e Moser (2007), o artigo “A estética à prova da reciclagem cultural”. Alguns dos textos literários conclamados foram: “El guardaguas”, de Juan José Arreola (1951); “O sol nasceu no poente”, de Boaventura Cardoso (2005); **O último vôo do flamingo**, de Mia Couto (1997); “Estranhos pássaros de asas abertas”, de Pepetela (2008).

Em 2011, verticalizaram-se as reflexões no âmbito dos conceitos de diáspora, migração, transgressão e deslocamento, que foram inspiradas, inicialmente, pela constatação de Sarat Maharaj,

retomada por Hall (2003, p. 41): “Estamos diante de uma dupla escrita, aquilo que poderia ser descrito como uma “pérfida fidelidade”. [...] Somos conduzidos ao “efeito de Babel” de Derrida.” Os textos literários foram: alguns contos de **Rio de bons sinais**, de Nelson Saúte (2008); “O relógio”, de Manuel Rui (1985); “Gavião veio do sul e pum!” e “Kalu as garinas e o esquema”, de Boaventura Cardoso (1980); alguns poemas de Filinto Elisío e de Corsino Fortes, bem como, contos de Paula Tavares e Mia Couto. Do ferramental teórico, citam-se: aprofundamento de Klucinskas e Moser (2007); capítulo de **Dialéticas da transgressão**, de Krysinck (2007); partes de **A mobilidade das fronteiras**, de Hissa (2002); **Não sabemos como chamar os outros**, de Canclini (2003); e **O caos-mundo**: por uma estética da relação, de Glissant (2011) relacionando o conceito de “poética da relação” com a noção de “estética diaspórica” de Kobena Mercer e “estética da reciclagem” de Klucinskas e Moser.

No ano seguinte, 2012, as discussões almejaram a análise de arranjos literários em interação com o universo dos griôs, dos missossos e das “estórias contadas em volta da fogueira” e com a observação da contribuição de narradores-contadores e dos “ambientes de contação”, transpostos para os espaços da literatura. Isso se deu pela retomada de textos teóricos importantes para ampliar o eixo da pesquisa e a insistência, na análise de textos literários, em discutir estratégias que se assumem nas tensões características da enunciação. Para pensar as relações da voz e gestos da escrita, o pano de fundo se costura no conceito de “estéticas diaspóricas” (Mercer; Hall), mas, também, de aporte de outras matrizes teóricas que procuram refletir “os traços distintivos da experiência estética” (GUIMARÃES *et al.*, 2006). Vale mencionar, também, o excerto de **Hábito da terra**, de Ruy Duarte de Carvalho que acompanhou esse ano de atividades:

Um texto é como um esforço de existir. A intenção de um lado, uma moral herdada. Do outro lado o curso das palavras, a esteira do seu eco, os sons e os gestos seguidos uns aos

outros, um som que pede um som e essa resposta é já um bolbo de emoção autônoma, para florir madura, à revelia da intenção primeva. [...] Que se constrói? Um texto ou um percurso? A intenção de um lado, resposta vaga, moral herdada. Do outro lado o curso da palavra, da resposta, o som e o gesto seguidos um ao outro, um som que aponta a um gesto que exige o som liberto, e o ato assim é já um bolbo de intenção segura, à revelia da emoção primeira.

Um gesto, quero dizer, um texto. Organizar o gesto como se fosse um texto. (CARVALHO, 1988, p. 910).

Resta citar alguns textos trabalhados: “Afinal, Carlota Gentina chegou de voar”, “Nas águas do tempo”, “Prostituição auditiva” e “As três irmãs”, de Mia Couto (1987); “Pai Zé Canoa miúdo no mar” e “O sol nasceu no poente”, de Boaventura Cardoso (2004); alguns canto-poemas de “Hábito da terra”, de Ruy Duarte de Carvalho (1988) e **Chibugo**, de José Craveirinha (2003). Na vertente teórica, citam-se: “Palavra e poder entre os diolas”, “O jovem mentiroso e o velho sábio” e “Literarização da oralidade, oralização da literatura”, de Derive (1987); “A estratégia da enunciação: o griot”, de Espírito Santo (2000); “Tradições orais, experiência poética e dados da existência”, de Carvalho (1995); “Expressão estética, conceito e desdobramento”, de Duarte (2001); “O que ainda podemos esperar da experiência estética”, de Guimarães (2006); “A poesia que a gente vive, talvez”, de Leal (2006) e, por fim, “Mímesis e crítica da representação em Walter Benjamin”, de Gagnebin (2001).

Em 2013, as problematizações foram, acentuadamente, perseguindo as estéticas diaspóricas e suas possíveis relações com a poética do refugio. Além dos encontros para a apresentação de projetos de doutorado, pelos integrantes do Grupo, as discussões percorreram o texto completo de **Vidas desperdiçadas**, de Bauman.

Sob esse viés se trabalhou, também, o conto “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, de Luandino Vieira (2006).

A temática sobre as paixões do real e a estetização da experiência abriu as discussões de 2014, avançando para reflexões acerca de “nação” e “nação literária” com traços (ir)realistas. Foram trabalhados textos teóricos, como por exemplo: “Notas sobre arte, luxo, lixo, consumo e estética do cotidiano”, de Medeiros (2012); **Pequenas crises, experiência estética nos mundos cotidianos**, de Gumbrecht (2006); “O local do testemunho”, de Selligmann-Silva (2010); “A literatura, o universo da reinvenção da diferença”, de Mata (2007); **O efeito de realidade e a política da ficção**, de Rancière (2005); “Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história”, de Mata (2008); “Reescrever os limiaries da história para repensar a nação”, de Leite (2012); “À margem da nação”, de Miranda (2012); “Imagens de nação em afrodições literárias”, de Fonseca (2011); e “Reconfiguração da nação em Janela para o Oriente de Eduardo White”, de Spinozza (2012). Quanto aos textos literários, citam-se: “601 pares de sapato com metáfora” e “Rabo de peixe frito e rusga”, de Manuel Rui (2001); “O cipaio Mandombe”, de António Cardoso (1980); “Cais-do-Sodré”, de Orlanda Amarílis; “Um conto igual a muitos”, de Costa Andrade (1980); “O nosso país é bué”, de Pepetela; “O poente da bandeira”, “Pranto do coqueiro”, “A porta”, “O homem que desconsseguiu roubar” e “As más notícias”, de Mia Couto; algumas cartas do livro “Maninha”, de Manuel Rui e “Um angolano muito especial”, de João Melo (2009).

Em 2015, as discussões foram dedicadas ao eixo das políticas da memória, articuladas nas ideias de memória, lugares de memória, interpretação do passado, testemunho, literatura, domesticação e conflito das memórias. Como ponto de partida foi pinçado um fragmento da reflexão de Viviana de Azevedo:

A ascensão do que Huyssen (2004, p. 101) designa de cultura ou inflação da memória desde os anos 80 é determinada por uma multiplicidade de fatores, incluindo eventos

políticos como o fim das ditaduras na América Latina, a queda do muro de Berlim, o colapso da União Soviética e o fim do *apartheid*, bem como o crescente foco cultural nas histórias de minorias e políticas de identidade. A reciclagem e exploração pela indústria cultural de tópicos relacionados com a memória contribuem para a expansão de preocupações relativas à memória na esfera pública. (AZEVEDO, 2013, p. 14).

O “impulso ao lembrar para não esquecer”, visto como uma das características do mundo atual, atravessou o trabalho com os textos literários seguintes: “O conselho”, de Manuel Rui (1975); “Os caos bois”, de Arnaldo Santos (1986); alguns contos de Suleiman Cassamo; e os romances **Teoria geral do esquecimento**, de José Eduardo Agualusa (2012) e **Noites de vigília**, de Boaventura Cardoso (2014). Entre os textos teóricos, citam-se: “A conservação do passado”, de Todorov (2002); “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, de Nora (1993); “A geração da memória”, de Winter (2000); “Sobre as metáforas da recordação”, de Assmann (2011); “Memória, história, testemunho”, de Gagnebin (2004); “O testemunho: entre a ficção e o real”, de Seligmann-Silva (2003); **A invenção de África**, de Appiah (1997); partes de **Crítica da razão negra**, de Mbembe (2014); capítulos de **A ideia de África**, de Mudimbe (2012); **Entre sentimentos e ressentimentos**, de Koubi (2004) e “Supremacia política e insubordinação simbólica”, de Mbembe (2013).

Verticalização reflexiva acerca da temática da intolerância e da violência deu o tom das atividades, em 2016. Um excerto do texto de apresentação de **Papéis da prisão**, de Luandino Vieira (2015) encaminhou a proposta das reuniões, nesse período:

Durante os anos de cárcere, José Luandino Vieira organizou um acervo de textos que preenchem 7 cadernos. O processo de escrita destes textos deu-se em termos cronológicos:

iniciam com a entrada do prisioneiro no Pavilhão Prisional da PIDE em Luanda (1961) e terminam com a sua saída do Tarrafal (1972). A materialidade destes cadernos é composta por aproximadamente 2000 frágeis folhas manuscritas onde o autor anotou a sua visão do cárcere como observatório da nação angolana, manifestou os seus projetos políticos e literários, evidenciou o projeto comunitário de Angola como o veículo da união e resistência coletiva, expressou angústia e sonhos pessoais. Os “Papeis” de José Luandino Vieira são um sismógrafo excepcional para mapear os espaços de detenção e confinamento construídos pelo colonialismo português, nos estertores da sua existência, perante a luta crescente dos movimentos de independência africanos em várias frentes: na clandestinidade, nas prisões, na guerrilha. (VIEIRA, 2015, p. 17).

Os textos teóricos trabalhados foram: partes de **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, da UNESCO (2000); “Sobre a violência”, de Fanon (2005); “Não sabemos como chamar os outros”, de Canclini (2003); “Festa, luto e anomia”, de Agamben (2004); **A ascensão do romance**, de Watt (2010); “Paixões do real, paixões do semblante”, de Zizek (2003); “Estéticas do artifício, estéticas do real”, de Lopes (2012); “O real cobra o seu preço”, de Chiara (2004); “O realismo de novo” e “As imagens do realismo mágico”, de Schollhammer (2009, 2007); e **Mimesis**, de Auerbach. Foram trabalhados, entre outros textos literários, os romances **Predadores**, de Pepetela (2005) e **Mulheres de cinza**, de Mia Couto (2015).

Em 2017, discutiu-se o conceito de realismo mágico e, num segundo momento, foram elaboradas reflexões ligadas à afirmação de Mbembe (2014, p. 179), para quem “é o corpo que dá carne e peso à subjetividade.” Ao procurar compreender os sentidos construídos pelo enunciado de Mbembe, aprofundou-se a reflexão sobre o tema da memória, a partir de pontos de vista teóricos que acentuam a

necessidade de a discussão sobre memória, esquecimento e trauma voltar-se a mecanismos (discursivos, psíquicos, sociais, políticos) que fazem da violência “um domínio onde todos os paradoxos se dão a ver melhor” (MBEMBE, 2014, p. 186). Os textos teóricos discutidos foram: “Breve história do realismo mágico”, de Márquez Rodrigues (1982); Prólogo da obra **El reino de este mundo**, de Carpentier (1982); **Realismo mágico**, de Uslar Pietry (1988); “Teoria carpenteriana de lo real-maravilhoso”, de Márquez Rodrigues (1982); “Realismo, realismo mágico e realismo maravilhoso”, de Esteves e Figueiredo (2005); partes do livro “O realismo maravilhoso”, de Chiampi (1980); “Explorações no realismo animista”, de Garuba (2012); “O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa” e “Fustigar os dogmas”, de Saraiva (2007); “Conhecimento de África, conhecimento de africanos”, de Hountondji (2008); “O pequeno segredo” e “Erotismo da mercadoria”, de Mbembe (2014); “Crítica do testemunho”, de Sarlo (2007); “Subjetividade, identidade e testemunho na escrita da história”, de Quinsani (2010); “Literatura de testemunho e a violência do Estado”, de Marco (2004); “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, de Guinzburg (2012); e “O autor e o silêncio catastrófico”, de Vecchi (2010). Os textos literários discutidos foram: “El guardagujas”, de Juan José Arreola (1951); “O sol nasce no poente”, de Boaventura Cardoso (2004); alguns poemas escritos no cárcere ou sobre o cárcere de Agostinho Neto, António Jacinto e Craveirinha; o romance **Muito longe de casa**, de Ismael Beah (2007); “A cela um”, de Chimamanda Ngozi Adichie (2017); **Feras de lugar nenhum**, de Uzodima Iweala (2006); e **O quarto de meus pais**, de Uwen Akpan (2010)¹³.

¹³ Entre 2 e 4 de outubro de 2017, o Grupo participou, inclusive tendo alguns de seus membros na comissão organizadora, do Seminário Internacional: patrimônio, história intelectual e cultura na África Ocidental, promovido como um dos frutos da parceria firmada entre o Centro de Estudos Africanos da UFMG, coordenado à época pela Professora Vanicléia Silva Santos e o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau (INEP). O evento

A memória e o testemunho presentificados em narrativas africanas em língua portuguesa delinearam as discussões do ano de 2018. Os textos teóricos trabalhados foram: **Versos e gritos**: memória poética da guerra colonial, de Ribeiro e Vecchi (2012); **Nação e narração**: o que nos dizem os cinemas africanos?, de Apa (2012); partes de **Crítica da razão negra**, de Mbembe (2014); **Testemunho e a política da memória**, de Selligmann-Silva (2010); **Memória e história**, de Catroga (2001); “O literário é político”, de Ribeiro (2012); partes de **Políticas de inimidade**, de Mbembe (2017); e, da obra **Histórias afro-atlânticas** os textos “O tempo que se agita” (Mbembe), “Identidade cultural e diáspora” (Hall) e *Black hair*: políticas de estilo (MERCER, 2018). Os textos literários discutidos foram: “O último bordel”, de Manuel Rui (1977); **Campo de trânsito**, de João Paulo Borges Coelho (2007); e **No reino dos abutres**, de Ungulani Ba Ka Khosa (2002). As narrativas fílmicas discutidas foram: “Desobediência”, “Hóspedes da noite”, “Comboio de sal e açúcar” e “A virgem Margarida”, de Licínio Azevedo; e “As catorzinhas de Moçambique”, de Reginaldo Blanco. Também foram discutidos intensamente alguns aspectos dos diários e cartas e documentário sobre o papel da guerrilheira Deolinda Rodrigues, sobretudo, a sua contribuição para o movimento de libertação angolana.

Em 2019, os encontros se dedicaram a debater algumas questões que se agudizam na cena política mundial e, de igual modo, na brasileira, no momento atual, com o seguinte ferramental teórico: a parte intitulada “Modernidade e infra-humanidade”, da obra **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça, de Gilroy (2007); o capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno”, da obra **Na casa de meu pai**, de Appiah (1997); o capítulo “Pós-colonial/ismo”, de Leite (2016); o artigo “Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas”, de Mata (2014); e “Localizar o pós-colonial”, de Mata (2016).

reuniu, em Belo Horizonte, expressiva delegação guineense, incluindo Odete Semedo e Abdulai Sila.

No segundo semestre de 2019, a proposta partiu da premissa de que, nas palavras da coordenadora,

[...] a memória da violência, em seus vários tipos e formas, está presente em diversas obras literárias de autoria feminina, em países africanos, mas também no Brasil e nos Estados Unidos. A escrita dessa memória, no âmbito da literatura, tem permitido a pesquisadores e estudiosos investigar os modos como cada escritora retoma a violência sistêmica que prevalece desde a transformação dos africanos em *homens-mercadoria*, em *mais-valia* (Mbembe, 2014, p. 91), à imposição de normas de subjugação e exploração pela colonização europeia, na África, Brasil e Estados Unidos, e mesmo a advinda das determinações da tradição, do machismo, do patriarcalismo e de eventos traumáticos que pontuam uma história de alucinações descrita e questionada nas páginas dos romances selecionados. (FONSECA, 2019, s.p.).

O grupo pretende, através das obras literárias em que são trazidas à cena diferentes formas de violência praticadas contra o povo negro e, sobretudo, contra a mulher, melhor compreender os modos de inscrição, na cena literária, da colônia, do colonialismo e, sobretudo, as formas como o colonialismo fabricou o colonizado, aspectos destacados pelo filósofo camaronês, Achille Mbembe (2014). Essa proposta, em consonância com os argumentos de Fonseca (2019) ao afirmar que:

Em muitas das obras literárias selecionadas para a discussão proposta estão presentes vivências dramáticas e traumas provocados por “uma certa força do olhar” (Mbembe, 2014, p. 1910), característica da ordem colonial, cujos

ecos permanecem no pós-independência, em África, mas também reiterando formas de violência que se mantêm nas sociedades brasileira e norte-americana, sobretudo exercida sobre negros e negras. É importante destacar que as narrativas elencadas para as discussões assumem estratégias de construção textual que por vezes se aproximam do testemunho e do depoimento, fazendo com que o gênero romance se abra a relatos de mulheres sobre vários tipos de violência, ressaltando pontos de vista femininos sobre a escravidão, a colonização e situações de guerra caracterizadas pela prática de extrema crueldade exercida, por vezes, pelos habitantes de um mesmo país.

A coordenadora do grupo afirma que ao trabalhar com narrativas de

[...]autoria negra feminina de países africanos, do Brasil e dos Estados Unidos, reforça o interesse de seus pesquisadores por conhecer as estratégias escolhidas pelas escritoras para lidar com políticas da memória que, como diz Andreas Huyssen (2000), indicam que a memória continua a ser “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes” (Huyssen, 2000, p. 9). As discussões também destacam o fato de a mulher, como intelectual ou escritora, ter “uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio”, como diz Gayatri Spivak (2010, p. 128). (FONSECA, 2019, s. p.).

Assim, de agosto a dezembro de 2019, os geedistas analisaram e discutiram as seguintes obras literárias: **A cor púrpura**, Alice Walker (Estados Unidos); **A mulher de pés descalços**, Baratas e **Nossa**

Senhora do Nilo, Scholastique Mukasonga (Ruanda); **Amada e Compaixão**, Toni Morrison (Estados Unidos); **Hibisco roxo, Meio sol amarelo** e **Americanah**, Chimamanda Ngozi Adichie (Nigéria/Estados Unidos); **As alegrias da maternidade**, Buchi Emecheta (Nigéria); **A estação das sombras** e **Contornos da vida que vem vindo**, Lénora Miano (Camarões); **Esse cabelo**, Djaimilia Pereira de Almeida (Angola/Portugal); **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**, Maya Angelou (Estados Unidos); **Esperança para voar**, Rutendo Tavengerwei (Zimbábue); **Niketche, uma história de poligamia** e **O alegre canto da perdiz**, Paulina Chiziane (Moçambique); **O crime do cais Valongo**, Eliana Alves Cruz (Brasil); **Olhos d'água**, Conceição Evaristo; **Um defeito de cor**, Ana Maria Gonçalves (Brasil); **O que acontece quando um homem cai do céu**, Lesley Nneka Arimah (Inglaterra) e **Precisamos de novos nomes**, Noviolet Bulawayo (Zimbábue).

Em mais de 180 reuniões, o GEED se manteve empenhado na elaboração de conhecimentos que não se descolam dos objetivos propostos em cada um dos projetos de pesquisa nessa quase uma década de existência do Grupo. Para viabilizar sua continuidade, as reuniões, que sempre aconteciam na PUC Minas, prédio 20, *campus* Coração Eucarístico – Belo Horizonte, agora acontecem na casa da Professora Nazareth, em Belo Horizonte. Os integrantes residentes em outras cidades mineiras e em outros estados do Brasil mantêm a sua participação viabilizada pelas tecnologias de informação e comunicação.

6 A COLHEITA

Seria interessante enumerar algumas pesquisas que foram realizadas e concluídas por integrantes, em diferentes momentos, do GEED. É o que se passa a apresentar a seguir.

Foram produzidas as seguintes monografias, por discentes da Iniciação Científica: “A literatura afro-brasileira no Ensino Fundamental: realidade ou utopia”, por Douglas Gomes (2015); “A representação da mulher moçambicana em contos de Mia Couto”,

por Adriana Pires da Silva (2015); “**Mayombe**, de Pepetela: configurações espaciais e vozes narrativas”, por Ana Livia Siqueira Novacoski (2010); “Memória social e estratégias literárias em contos de Manuel Rui”, por Francielle Nogueira Teodoro (2009); “Carnavalização e configuração do inusitado em um conto de Manuel Rui”, por Clara de Souza Nascimento Trigueiro (2012) e “A construção da memória no romance **O vendedor de passados**”, por Francislaine Braga de Almeida (2012). Paulo Henrique Maia Melgaço, em 2012, produziu monografia de conclusão de curso de especialização intitulada “Razia negra: invasões e ocupações de negros fugidos como forma de resistência à escravidão”.

Algumas dissertações podem ser enumeradas: “Estratégias narrativas e identidades deslizantes em **Venenos de Deus, remédios do diabo**, de Mia Couto”, de Márcia Souto (2011); “A língua é minha pátria: hibridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa”, de Lilian Paula Serra e Deus (2012); “Memória e espaço urbano em contos angolanos: estratégias narrativas”, de Francielle Nogueira Fernandes Teodoro (2012); “Visualidade poética de Ana Paula Tavares e Manuel de Barros”, de Lara Firmino Araújo (2012); “Aquele canto sem razão: configuração espacial em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso”, de Wellington Marçal de Carvalho (2013); “Ancestralidade e imagem de nação no cantopoema **No fundo do canto**, de Odete Semedo”, de Karina de Almeida Calado (2014); “A inclusão de obras de Mia Couto nos *kits* de literatura de escolas mineiras e os pressupostos da Lei n. 10.639/2003: pontos de vista e propostas de leitura”, de Eni Alves Rodrigues (2015); “Assimilação e alteridade: um estudo do conto “Mestre Tamoda”, de Uanhenga Xitu”, de Clara de Sousa Nascimento Trigueiro (2016); “**Predadores**: a crônica de uma nação”, de Alice Botelho Peixoto (2016); “Percurso da memória em poemas de Ana Cruz e Conceição Evaristo”, de Bruna Carla dos Santos (2017) e “Múltiplas feições da memória em **Um defeito de cor**, de Ana Maria Gonçalves”, de Erinaldo de Jesus Borges (2018).

Por fim, citam-se teses de doutorado com alguma vinculação ao GEED: “O caçador de ausências: o sagrado em Mia Couto”, de

Antônio Geraldo Cantarela (2010); “As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura”, de Odete da Costa Semedo (2010); “Lembrar e carpir: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa”, de Vera Lúcia Sales Ferreira (2011), “Olhares irônicos sobre a morte: memória e travestimentos em narrativas de língua portuguesa”, de Roberta Maria Ferreira Alves (2013); “A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis”, de Natalino da Silva de Oliveira (2015); “Identities em trânsito em romances e contos de Mia Couto”, de Arnon de Miranda Gomes (2015); “Nações entrecruzadas: tessitura da resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima”, de Assunção de Maria Sousa e Silva (2016); “Memória, identidade e bastardia em **As visitas do Dr. Valdez**, de João Paulo Borges Coelho, **O outro pé da sereia**, de Mia Couto e **Leite derramado**, de Chico Buarque”, de Lilian Paula Serra e Deus (2016); “A relevante tarefa de forjar a guineidade: a prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila”, de Wellington Marçal de Carvalho (2017); “Virgílio de Lemos: poesia em trânsito, de Luciana Brandão Leal (2018)”¹⁴; “Corpos dilacerados: violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras”, de Franciane Conceição da Silva (2018); “Memórias de guerra: estudo comparativo dos romances **Terra sonâmbula**, de Mia Couto e **A geração da utopia**, de Pepetela”, de Consuelo Dores Silva (2018); “Vozes da dissonância no Atlântico negro: encenações da diáspora nos romances **Úrsula**, **Um defeito de cor** e **Becos da memória**”, de Karina de Almeida Calado (2019); “Crítica acadêmica das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: um estudo de teses produzidas no período de 2013 a 2017, disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES” de Eni Alves Rodrigues (2020), e “Identidade, espaço e

¹⁴ Excelente fatura colhe o GEED, com as notícias da pré-seleção do Prêmio CAPES de Teses – em 2016, do trabalho de Assunção de Maria Sousa e Silva, intitulado “Nações entrecruzadas: tessitura da resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima” e, em 2018, do trabalho de Luciana Brandão Leal, intitulado “Virgílio de Lemos: poesia em trânsito”, ambos orientados pela Professora Maria Nazareth.

estratégias narrativas em romances africanos do Mali, Moçambique e Nigéria”, de Alice Botelho Peixoto (2020).

7 OS EVENTOS

Uma das atividades a cargo do GEED compreendia o planejamento, organização, viabilização e realização de mini-simpósios, momentos de profícua interlocução e troca de pontos de vista entre os integrantes e o público em geral. Esse intercâmbio de saberes aconteceu, por exemplo, em março de 2010, quando foi tema agregador daquela edição do evento “Visões de ir(r)realidades: literatura e arte”. Com o objetivo de discutir diferentes visões e percepções, na arte e na literatura, dos conceitos de maravilhoso, real-maravilhoso, realismo mágico, fantástico e surrealismo. Para ilustrar a riqueza que foi o evento, basta observar a composição da mesa de encerramento, com exposições da Professora Melânia Silva de Aguiar e dos Professores Audemaro Taranto Goulart e Márcio Serelle. Exerceram a função de debatedores, as Professoras Márcia Marques de Moraes e Maria Nazareth Fonseca. O evento contou, também, com mesas redondas sobre o insólito na literatura e na arte, bem como, sobre o estranho na literatura, levadas a cabo por pesquisadores discentes da Pós-Graduação em Letras – Literaturas da PUC Minas.

Em junho de 2011, aconteceu novo mini-simpósio intitulado “Paisagens propícias: homenagem a Ruy Duarte de Carvalho”. Nele foram apresentadas leituras críticas, por integrantes do GEED, do romance “**Desmedida**”, além de exibição do documentário “Viagens no vai-vém das balsas”. O encerramento contou com palestra da Professora Rita Chaves.

Com a temática “Realismos e novos realismos nas literaturas africanas”, realizou-se novo mini-simpósio, em setembro de 2014. Estruturado em quatro mesas redondas, os integrantes do Grupo apresentaram leituras críticas sobre obras de Luandino Vieira, Pepetela, Armênio Vieira, Mia Couto, Machado de Assis e Paulina

Chiziane. Vale sublinhar que o cartaz confeccionado para divulgação se valeu da belíssima “**Vivências**”, pintada por Malanganta Valente.

No mês de maio de 2017, nova edição do mini-simpósio, coordenada pelas pesquisadoras do GEED Karina Calado e Roberta Alves, aconteceu. Com o tema “Realismos, deslocamentos e memórias”, almejou-se retomar discussões que, desde 2010, têm sido produzidas pelo Grupo. Os textos apresentados foram reunidos e publicados no número 32, de 2018, do *Cadernos CESPUC de Pesquisa, série Ensaios*, disponível, em texto completo, na internet. Como o próprio fascículo do *Cadernos* enfatiza, trata-se de ensaios e artigos que refletem criticamente, as diferentes vertentes e feições de uma “intenção realista” que, como salienta Pellegrini (2012), está presente na literatura desde suas origens bem antes, portanto, de se configurar como uma expressão estética, “de lastro francamente positivista”, no final do século XIX. Cumpre dizer, também, que esse evento abria a caixa de surpresas que carinhosamente foi preparada, meses a fio, para celebrar os 80 anos de vida da Professora Maria Nazareth Fonseca.

8 OS DESLOCAMENTOS

Uma estratégia muito bem-sucedida foi a definição de, na medida do possível, visitar exposições de arte para possibilitar, entre outros fatores, a propositura de interlocução com outras formações discursivas. As ricas discussões provocadas pelo contato com as exposições foram de grande valia na aquisição de visões de mundo, principalmente, nos diálogos que posteriormente eram estabelecidos quer com as temáticas programadas nos encontros do Grupo, quer no salutar rebatimento das provocações dos vários artistas no cerne das pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do GEED. Podem ser citadas algumas dessas exposições visitadas, como por exemplo, a que foi feita em maio de 2014, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em que estava à mostra obras do artista australiano Ron Mueck.

Em meados de 2015, foi visitada a exposição *Africa Africans*, sediada no Museu Afro-Brasil, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Entre obras de mais de 20 artistas de diferentes pertencimentos africanos, citam-se El Anatsui, Bright Ugochukwu Eke e Yinka Shonibare, MBE.

O Grupo também se fez presente, entre várias outras exposições, na que exibiu trabalhos de Kandinski, no CCBB em São Paulo, em 2015; na *Exhibit B*, de Brett Bayley, em São Paulo, também em 2015; no CCBB, em Belo Horizonte, na *Mulheres, o traço poético*, de Fernando Fiúza, em 2015 e, em 2019, na *Raiz*, do artista chinês Ai Weiwei.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que a memória é definida como a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos. Em tentativas variadas para definirmos tal mecanismo, a percebemos como a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar (evocar) informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória biológica), seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial). Também podemos percebê-la como o armazenamento de informações e fatos obtidos através de experiências ouvidas ou vividas.

Então, esse projeto que apresentamos materializado em forma de um livro, é a nossa tentativa de resgate dos caminhos traçados pelas pesquisas, aprendizado e conquistas que envolveram esses anos todos. Esse livro servirá como um fantástico e essencial lugar de memória, que segundo Nora (1993), em todos os sentidos do termo, vai do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, esses aspectos devem coexistir sempre:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é

lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p. 21-22).

Ao criarmos esse local de memória tão particular, estabelecemos nossa tentativa de disseminar o conhecimento, por nós, geodistas, experienciado e acumulado ao longo de uma década. Nossa aprendizagem diaspóricamente percorreu os corredores da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, mergulhando em reflexões levantadas por teóricos de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Nigéria, Portugal, Dinamarca, Camarões, França, China, Martinica, Inglaterra, Canadá, Alemanha, Jamaica, Martinica, Índia, Estados Unidos, Venezuela, Grécia, Polônia, Eslovênia, Itália, como instrumentos de leituras de textos literários e ou artísticos. Ampliamos nosso grupo ao montarmos nossos mini-simpósios e eventos; ao participarmos de congressos, colóquios e exposições, momentos preciosos de troca de saberes. Em rodas de conversa, fossem em sala de aula, salas de cinema, almoços e jantares, efetuamos trocas pródicas do processo ensino/aprendizagem. Hoje, nosso ponto de encontro, não mais se

localiza dentro de uma instituição educacional, e sim, no aconchego de um lar no São Bento, bairro residencial da cidade de Belo Horizonte. Prontos e dispostos para as próximas décadas.

REFERÊNCIAS

A BATALHA de Tabatô. Direção de João Viana. Guiné-Bissau, Portugal: Papaveronoir Films, 2013. 1 DVD. (78 min.).

ABREU, G. História de garra. **Casa Cláudia**, ano 39, n. 5, p. 42, maio 2015.

AGAMBEN, G. Festa, luto e anomia. *In*: _____. **Estado de exceção**: estado de sítio. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 99-111.

AGUALUSA, J. E. **Teoria geral do esquecimento**. São Paulo: Foz, 2012.

AMARILIS, O. Cais-do-Sodré. *In*: _____. **Cais-do-Sodré-té-Salamansa**. Coimbra: Centelha, 1971. p. 9-21.

ANDRADE, C. Um conto igual a muitos. *In*: _____. **Estórias de contratados**. Lisboa: Ed. 70, 1980. p. 39-46.

APPIAH, K. A. A invenção da África. *In*: _____. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 19-51.

ARENDT, H. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARNAUT, L.; MOREIRA, R. **O barômetro e o lenço de seda**: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau. 2011.

ASSMANN, A. Sobre as metáforas da recordação. *In*: _____. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: UNICAMP, 2011. p. 161-192.

AZEVEDO, A. **O mulato**. São Paulo: Ática, 1992. 257 p.

BARBOSA, J. **Obra poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2002.

BARTHES, R. Aula do dia 17 de fevereiro de 1979: efeito do real, ou melhor de realidade (Lacan). *In*: _____. **A preparação do romance I**: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 143-159.

BARTHES, R. O efeito de real. *In*: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165.

- BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 170 p.
- BERGH, I.; MISSCHAERT, I. **A jornada do pequeno senhor tartaruga**. São Paulo: Pulo do Gato, 2014. 31 p.
- BIRSTEIN, V. J. Three days in “Auschwitz without gas chambers”: Henry A. Wallace’s visit to Magadan in 1994. **Dossier n. 34**. Iowa City: Iowa Libraries, 1944. 39 p.
- BOGO, A. (Org.). O legado de Antônio Agostinho Neto. *In*: _____. **Teoria da organização política II: escritos de Mariátegui, Gramsci, Prestes, Che, Ho Chi-minh, Marighella, Álvaro Cunhal, Agostinho Neto, Florestan Fernandes**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- BONASSI, F. **Passaporte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRAGA, J. P. Entre dois mundos: um olhar sobre a loucura feminina nos romances *O alegre canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane e *A louca de Serrano*, de Dina Salústio. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 19, 2010, p. 205-213.
- BRANDÃO, J. L. No princípio era a água. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 22-41, jul./dez. 2013.
- BRITO-SEMEDO, M. A formação da nação crioula: as ilhas de Cabo Verde. *In*: _____. **A construção da identidade nacional: análise da imprensa entre 1877 e 1975**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2006. p. 69-97.
- BRUNSCHWING, H. **A partilha da África Negra**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 128 p. (Coleção Khronos, 6).
- CABAÇO, J. L. **Violência, nacionalismo e identidade: uma experiência vivida**. Coimbra: [S.n.], 2012. Depoimento.
- CAMINHA, A. **Bom crioulo**. São Paulo: DIFEL, 2006. 72 p.
- CAMPOS, A. [Fernando Pessoa]. Ode marítima. *In*: _____. **Poemas de Álvaro de Campos**. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 61-96.
- CANCLINI, N. G. Não sabemos como chamar os outros. *In*: _____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 99-116.
- CANDIDO, A. Direito à literatura. *In*: _____. (Org.). **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004. p. 170. Mimeografado.

- CARDOSO, A. O cipaio Mandombe. *In*: _____. **Baixa & musseques**. Lisboa: Ed. 70, 1980. p. 69-77.
- CARDOSO, B. **A morte do velho Kipacaça**. Luanda: Maianga, 2004. 77 p.
- CARDOSO, B. **Dizanga dia muenhu**. 4. ed. Rio Tinto: Asa/UEA, 1988. 79 p.
- CARDOSO, B. **O fogo da fala**: exercícios de estilo. Lisboa: Edições 70, 1980. 120 p.
- CARDOSO, B. Pai Zé canoa miúdo no mar. *In*: _____. **O fogo da fala**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 80-93.
- CARON, M. F. A cultura de Guiné-Bissau revelada em experiência de ensino de português brasileiro para universitários. **Vozes dos Vales**, Diamantina, MG, n. 4, ano. 2, out. 2013.
- CARPENTIER, A. **Dos novelas**: El reino de este mundo: El Acoso. Caracas: El Nacional, 1948. p. 12-122.
- CARPENTIER, A. **O reino deste mundo**. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.
- CARVALHO, R. D. Arte poética: aprendizagem do dizer festivo. *In*: _____. **Lavra**: poesia reunida 1970-2000. Lisboa: Cotovia, 2005.
- CHAUÍ, M. Ética e violência. **Teoria e Debate**, n. 39, out./nov./dez. 1999.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- CHIMAMANDA, A. O perigo da história única. **TEDTalks**, 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.ht. Acesso em: 25 maio 2013.
- CHIZIANE, P. **Eu, mulher... por uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013. 16 p.
- CHIZIANE, P. **O alegre canto da perdiz**: romance. Lisboa: Caminho, 2008. 342 p. (Outras margens, 73).
- COELHO, J. P. B. **As visitas do Dr. Valdez**. Maputo: Ndjira, 2004. 221 p.
- COETZEE, J. M. **À espera dos bárbaros**. São Paulo: Best Seller, 1980. 191 p.
- COUTO, M. **Contos do nascer da terra**. Lisboa: Caminho, 1997.

- COUTO, M. A porta. *In*: _____. **O país do queixa-andar**: crônicas jornalísticas. Maputo: Ciedima, 2005. p. 9.
- COUTO, M. Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar? *In*: _____. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987. p. 83-95.
- COUTO, M. **Murar o medo**. Disponível em: <http://praler.wordpress.com/2012/02/19/o-medo/#more-3031>. Acesso em: 06 jun. 2013.
- COUTO, M. O homem que desconseguiu roubar. *In*: _____. **O país do queixa-andar**: crônicas jornalísticas. Maputo: Ciedima, 2005. p. 10-11.
- COUTO, M. O poente da bandeira. *In*: _____. **Estórias abensonhadas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a. p. 51-53.
- COUTO, M. Pranto de coqueiro. *In*: _____. **Estórias abensonhadas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b. p. 63-67.
- COUTO, M. Sonhar em casa. *In*: _____. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções**. Lauro de Freitas: Caminho, 2009. p. 65-71.
- CRAVEIRINHA, J. Confessionário II. *In*: _____. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003. p. 121-122.
- CRAVEIRINHA, J. Confissão espontânea. *In*: _____. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003. p. 116.
- CRAVEIRINHA, J. Hamina faz hara-quiri nos templos da rua Araújo. *In*: SAÚTE, N. (Org.). **As mãos dos pretos**: antologia do conto africano. Lisboa: Dom Quixote, 2000. p. 61-63.
- CRAVEIRINHA, J. Hamina faz hara-quiri nos tempos da Rua Araújo. *In*: _____. **Hamina e outros contos**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 20-25.
- CRAVEIRINHA, J. História de Sonto: o menino dos jacarés de pau. *In*: _____. **Hamina e outros contos**. Maputo: Ndjira, 1996. p. 40-46.
- CRAVEIRINHA, J. Interrogatório II. *In*: _____. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003a. p. 94.
- CRAVEIRINHA, J. O cigarro. *In*: _____. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003b. p. 99.
- CRAVEIRINHA, J. **Obra poética**. [S.l.: S.n.], [19--?]. p. 62-81.

CRAVEIRINHA, J. Vieram buscar-me. *In*: _____. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003c. p. 120.

CRUZ, A. Memória. *In*: _____. **Guardados da memória**. Niterói: Ed. da Autora, 2008. p. 47-48.

DALOMBA, A. **Aos teus pés, quanto baloiça o vento**. São Paulo: Zian, 2006. 61 p.

DEPESTRE, R. **Bom dia e adeus à negritude**. Tradução: Maria Nazareth Soares Fonseca [e] Ivan Cupertino. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 20 maio 2011.

DORFMAN, A. A intolerância e os dilemas da identidade numa perspectiva bilíngue. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. B. **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 123-127.

ECO, U. Definições. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. B. **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 13-19.

ESCRITORES da liberdade. Direção de Richard LaGravenese. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2007. 1 DVD (122 min.). Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?> Acesso em: 13 dez. 2016.

FANON, F. Sobre a violência. *In*: _____. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 49-113.

FARGO. Direção: Ethan Coen e Joel Coen. São Paulo: Abril Coleções, 2008. 1 DVD (98 min.).

FERREIRA, J. S M. A minha terra. *In*: _____. **Espontaneidades da minha alma (às senhoras africanas)**. 3. ed. Luanda: UEA, 1985a. p. 12-19.

FERREIRA, J. S M. A um jovem. *In*: _____. **Espontaneidades da minha alma (às senhoras africanas)**. 3. ed. Luanda: UEA, 1985b. p. 49.

FERREIRA, J. S M. Kicôla. *In*: _____. **Espontaneidades da minha alma (às senhoras africanas)**. 3. ed. Luanda: UEA, 1985c. p. 67.

FERREIRA, J. S M. N'um batuque. *In*: _____. **Espontaneidades da minha alma (às senhoras africanas)**. 3. ed. Luanda: UEA, 1985d. p. 49.

FERREIRA, M. (Org.). **Almanach de lembranças: 1854-1932**. Lisboa: ALAC, 1993.

FERREIRA, M. Kicôla! *In*: _____. **No reino de Caliban II**. Venda Nova: Cátano, 1988. p. 37.

FIGUEIREDO, V. L. F. Novos realismos, novos ilusionismos. *In*: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 119-132.

FONSECA, M. N. S. **Imagens de nação em afrodições literárias**. Disponível em: <http://www.pucminas.br/pos/letras>. Acesso em: 05 nov. 2014.

FONSECA, M. N. S. Literaturas africanas de língua portuguesa: projetos literários e expressões de nacionalidade. *In*: _____. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008. p. 17-51.

FONSECA, M. N. S. Políticas de esquecimento e desejos de lembrar. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. (Orgs.). **Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico**. v. 1. São Paulo: Via Atlântica, 2003. p. 97-111.

FONSECA, M. N. S.; MALARD, L. **A relação história/estória em *Incidente em Antares***. 1980. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

FRANCK, E.; NAUWELAERTS, K. **Olhe para mim**. São Paulo: Pulo do Gato, 2014. 38 p.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006. 727 p.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. *In*: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 85-94.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em revista**, ano 15, n. 19. p. 235-256, 2012.

GILROY, P. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. Tradução de Célia Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007.

GOMES, S. C. **A poesia de Cabo Verde**: um trajeto identitário. Disponível em: <http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2011.

GUMBRECHT, H. U. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. *In*: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 50-63.

HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: SOVIK, L. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMPATÉ BA, A. Palavra africana. **O Correio da UNESCO**, ano 21, n. 11, p. 16-20, nov. 1993.

HARP [in] AFRICA. SADIE, S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. v. 10. New York: Grove, 2001. p. 881-929.

HÉRITIER, F. Definições. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 24-27.

HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 316 p. (*Humanitas*; v. 70).

HONWANA, L. B. As mãos dos pretos. *In*: _____. **Nós matamos o cão-tinroso**. São Paulo: Ática, 1980.

HONWANA, L. B. Dina. *In*: _____. **Nós matamos o cão-tinroso**. São Paulo: Ática, 1980. p. 40-53.

HUYSSSEN, A.; ALCIDES, S. Passados presentes: mídia, política, amnésia. *In*: _____. **Seduzidos pela memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 9-40.

IMPEY, A. Popular music in Africa. *In*: STONE, R. M. (Ed.). **Africa**: the Garland encyclopedia of world music. New York: Garland Publishing, 1998. p. 420-422.

JACINTO, A. **Castigo pro comboio malandro**. Disponível em: <http://betogomes.sites.uol.com.br/AntonioJacinto.htm>. Acesso em: 06 set. 2011.

JACINTO, A. **Monangamba**. Disponível em: <http://betogomes.sites.uol.com.br/AntonioJacinto.htm>. Acesso em: 06 set. 2011.

JAMES, C. L. R. **Os jacobinos negros - Toussaint Louverture e a revolução de São Domingos**. São Paulo: Editorial Boitempo, 2000.

KANDJIMBO, L. Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos. **Revista de Filologia Românica**, Madri, v. II, p. 161-184, 2001.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007.

KORA. *In*: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, 2001. p. 796-798.

KOUBI, G. Entre sentimentos e ressentimentos: as incertezas de um direito das minorias. *In*: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 529-554.

LACHENMEYER, N. **Bicos quebrados**. São Paulo: Global, 2003.

LANGIDILA, **diário de um exílio sem regresso**. Direção de Nguxi dos Santos e José Rodrigues. Luanda: Total Comunicação, [2014?] 1 DVD. (118 min.). Disponível em: <https://m.youtube.com>user>Langidila>. Acesso em: 13 dez. 2016.

LEITE, A. M. Lee-Li Yang, um heterônimo feminino de Virgílio de Lemos. *In*: MATA, I. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri; Centro de Estudos Africanos; FLUL, 2006. p. 381-390.

LEITE, A. M. Reescrever os limiares da história para repensar a nação. *In*: LEITE, A. M. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial I**: Angola e Moçambique: ensaios. Lisboa: Colibri, 2012. p. 107-122.

LEITE, C. W. Um coração simples, de Gustave Flaubert. **Bula Revista**, 2012. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/web-stuff/um-coracao-simples-de-gustave-flaubert>. Acesso em: 9 set. 2014.

LEITE, I. A. **Rondó**. Disponível em: <http://junkiezombie.blogspot.com.br/2010/06/ivana-arruda-leite.html>. Acesso em: 25 abr. 2013.

LEMOS, V.; [e] heterônimos. O nascimento do poeta e o canto antropofágico de Msaho. *In*: _____. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-1963). Rio de Janeiro: Nova fronteira; Editora UFRJ, 1999. p. 23-33.

LIMA, C. A herança. *In*: _____. **O útero da casa**: poesia. Lisboa: Caminho, 2004a. p. 21-22.

LIMA, C. Os heróis. *In*: _____. **O útero da casa**: poesia. Lisboa: Caminho, 2004b. p. 23.

LIMA, C. Proposta. *In*: _____. **O útero da casa**: poesia. Lisboa: Caminho, 2004c.

MACHADO, C. E.; COZER, R. Em discurso em Frankfurt, Ruffato associa Brasil a genocídio, impunidade e intolerância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 out. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1353517-escritor-luiz-ruffato-diz-em-frankfurt-que-brasil-e-pais-da-impunidade-e-intolerancia.shtml>. Acesso em: 12 out. 2013.

MACIEL, M. E. Poéticas do artifício: Kierkegaard e Pessoa: conversa com Lars Olsen. **Agulha Revista de Cultura**, Fortaleza, n. 20, jan. 2002.

MACKENZIE, J. M. **A partilha da África 1880-1900 e o imperialismo europeu no século XIX**. São Paulo: Ática, 78 p. (Série Princípios, 237).

MÃE, V. H. **A desumanização**. Porto: Porto, 2013.

MÃE, V. H. **A máquina de fazer espanhóis**. Lisboa: Alfaguara, 2010.

MALI. *In*: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. v. 15. New York: Grove, 2001. p. 688-696.

MARTINS, L. M. A oralitura da memória. *In*: _____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997. p. 23-42.

MARTUCELLI, D. Reflexões sobre a violência na condição moderna. **Tempo Social**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 157-175, maio 1999.

MATA, I. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. *In*: LEÃO, Â. V. (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 43-72.

- MATA, I. A literatura, universo da reinvenção da diferença. *In*: _____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões**. Luanda: Nzila, 2007. p. 81-92.
- MATA, I. Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história. *In*: PADILHA, L. C.; RIBEIRO, M. C. **Lendo Angola**. Lisboa: Afrontamento, 2008. p. 75-86.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014. 306 p.
- MBEMBE, A. Formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.
- MBEMBE, A. O tempo que se agita. *In*: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Orgs.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.
- MBEMBE, A. **Políticas de inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, A. Supremacia política e insubordinação simbólica. *In*: _____. **África insubmissa: cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial**. Luanda: Padago, 2013. p. 19-33.
- MEDEIROS, A. Notas sobre arte, luxo, lixo, consumo e estética do cotidiano. **Revista Poiésis**, n. 19, p. 75-86, jul. 2012.
- MELO, J. **Poemas angolanos**. Luanda: UEA, 1989. p. 12-13.
- MELO, J. Um angolano especial. *In*: _____. **O homem que não tira o palito da boca: estórias**. Alfragide: Caminho, 2009. p. 39-52.
- MEMEL-FOTE, H. O outro e o mesmo. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. **A intolerância: foro internacional sobre a intolerância**, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 46-51.
- MENDES, M. M. **Abraço utópico entre Logos e Sofia em romances de Paulina Chiziane**. 2009. 197 p. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2009.
- MENDONÇA, F. A literatura moçambicana em questão. *In*: _____. **Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 37-51.

MENDONÇA, F. José Craveirinha, o sonhador de sonhos. *In*: CRAVEIRINHA, José. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003.

MERCER, K. **Welcome to the jungle**: new positions in black cultural studies. New York: Routledge, 1994.

MESTRE, D. **Subscrito a giz**: 60 poemas escolhidos (1972-1994). Lisboa: INCN, 1996. p. 48-53.

MIRANDA, W. M. À margem da nação. *In*: LEITE, A. M. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial I**: Angola e Moçambique: ensaios. Lisboa: Colibri, 2012. p. 353-377.

MONPLÉ, L. Stress. *In*: _____. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997. p. 7-19.

MONTAURY, A. Criar e ativar novas realidades: Antônio Jacinto e o testemunho da exclusão. *In*: _____. MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 103-117.

MONTEIRO, M. R. O conselho. *In*: _____. **Sim camarada**. Lisboa: Edições 70, 1975. p. 9-18.

MONTEIRO, M. R. 601 pares de sapatos com metáfora. *In*: _____. **Saxofone e metáfora**: estórias. Luanda: Cotovia, 2001. p. 24-32.

MONTEIRO, M. R. Caponicos! *In*: _____. **Maninha (cartas optimistas e sentimentais)**: crônicas publicadas no Jornal de Angola. Luanda: Nzila, 2002. p. 68-70.

MONTEIRO, M. R. O balde e a dipanda. *In*: _____. **Maninha (cartas optimistas e sentimentais)**: crônicas publicadas no Jornal de Angola. Luanda: Nzila, 2002. p. 50-52.

MONTEIRO, M. R. O relógio. *In*: _____. **Sim camarada!** Lisboa: Edições 70, 1977. p. 19-55.

MONTEIRO, M. R. Rabo de peixe frito e rusga. *In*: _____. **Saxofone e metáfora**: estórias. Luanda: Cotovia, 2001. p. 33-42.

MUDIMBE, V. Y. A domesticação e o conflito das memórias. *In*: _____. **A ideia de África**. Luanda: Mulemba, 2012a. p. 141-198.

MUDIMBE, V. Y. Os símbolos e a interpretação do passado africano. *In*: _____. **A ideia de África**. Luanda: Mulemba, 2012b. p. 23-64.

- MUDIMBE, V. Y. Que ideia de África. *In*: _____. **A ideia de África**. Luanda: Mulemba, 2012c. p. 65-101.
- NETO, A. **Náusea**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 21-30.
- NETO, A. **Sagrada esperança**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1987.
- NGOMANE, N. Posfácio. Maputo, 21 de janeiro de 2008. *In*: CHIZIANE, P. **O alegre canto da perdiz**: romance. Lisboa: Caminho, 2008. 342 p. (Outras margens, 73).
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- OLIVEIRA, C. Casa na duna. *In*: _____. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992a. p. 601-606.
- OLIVEIRA, C. Pequenos burgueses. *In*: _____. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992b. p. 730-745.
- OLIVEIRA, C. Uma abelha na chuva. *In*: _____. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992c. p. 880-892.
- PAKENHAM, T. F. D. **The scramble for Africa**. London: Abacus, 1991. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pakenham_\(historian\)#The_Scramble_for_Africa](http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pakenham_(historian)#The_Scramble_for_Africa). Acesso em: 11 jun. 2011.
- PATRAQUIM, L. C. **Monção**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 26-29.
- PEELEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 14, p. 11-36, 2009.
- PELLEGRINI, T. Realismos: modos de usar. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 11-17, jan./jun. 2012.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- PEPETELA. **Lueji (O nascimento dum império)**. Luanda: UEA, 1989.
- PEPETELA. O nosso país é bué. *In*: _____. **Contos de morte**. Lisboa: Nelson de Matos, 2008. p. 85-94.
- PIETRI, A. U. El cuento venezolano. *In*: PIETRI, A. U. **Letras y hombres de Venezuela**. 3. ed. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1974.

- QUEIRÓS, E. **Civilização**. Pará de Minas: Virtualbooks Online M&M, 2003. Disponível em: http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/civilizacao_ecaqueiroz.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: 34, 2009. 71 p.
- REDOL, A. A. **Gaibéus**. 2. ed. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 1965. 175 p.
- REIS, C. Arte poética. *In*: _____. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981a. p. 32-33.
- REIS, C. Realidade e representação literária. *In*: _____. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981b. p. 129-157.
- REIS, C. Realismo e neo-realismo. *In*: _____. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981c. p. 49-80.
- REIS, M. F. **Úrsula**: romance. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004. 279 p.
- RICHARD, N. Políticas de memória e técnicas do esquecimento. *In*: MIRANDA, W. M. (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte, 1999. p. 321-338.
- RICOEUR, P. Definições. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 20-23.
- RODRIGUEZ, A. M. Lo real-maravilloso. *In*: _____. **Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo XXI Editores, 1982a. p. 43-51.
- RODRIGUEZ, A. M. Realismo mágico. *In*: RODRIGUES, A. M. **Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo XXI Editores, 1982b. p. 36-43.
- ROSSET, C. A ilusão e o duplo. *In*: _____. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 11-19.
- RUI, M. O relógio. *In*: _____. **Sim camarada!** Lisboa: Edições 70, 1977. p. 19-55.
- SAMPAIO, A. V. Graffiti: tipografia, arte, cidade e ideologias. **Cadernos do PPGAV**, Salvador, ano 3, n. 3, p. 9-19, 2006.

SANTO, C. E. **Tipologias do conto maravilhoso africano**. Lisboa: Cooperação, 2000. p. 33-46.

SANTOS, A. Os caos bois. *In*: _____. **O cesto de katandu e outros contos**. Luanda: UEA, 1986a. p. 47-55.

SANTOS, A. A viagem. *In*: _____. **O cesto de katandu e outros contos**. Luanda: União de Escritores Angolanos, 1986b. p. 31-46.

SANTOS, D. A. Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975. **Publicação da Universidade Estadual de Ponta Grossa – Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes**, Ponta Grossa, v. 15, n. 1, p. 31-42, jun. 2007. Disponível em: http://www.uepg.br/propesp/publicatio/hum/2007_1/Donizeth.pdf. Acesso em: 8 set. 2011.

SARAIVA, S. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. **Anais Encontro Regional da ABRALIC**, 2007.

SAÚTE, N. A mulher dos antepassados. *In*: _____. **Rio dos bons sinais**. Lisboa: Dom Quixote, 2008. p. 47-59.

SAÚTE, N. Os netos da mulher que não fazia filhos. *In*: _____. **Rio dos bons sinais**. Lisboa: Dom Quixote, 2008. p. 61-73.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, K. E. As imagens do realismo mágico. **Gragoatá**, Niteroi, n. 16, p. 117-132, 1. sem. 2004. Disponível em: <http://gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/579/444>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SCHOLLHAMMER, K. E. Realismo seletivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 39, jan./jun., p. 129-148, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In*: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 371-385.

SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. **Tempo e argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

SEMEDO, O. C. **Sonéá**: histórias e passadas que ouvi contar I. Bissau: INEP, 2000. 154 p.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIGÁ, F. **Arqueólogo da calçada**. Bissau: INEP, 1996. 112 p.

SIQUARA, C. A. Criando pontes com o Brasil. **O Tempo**. Belo Horizonte, p. 5, 05 out. 2011. Caderno M.

SMADJA, M. Um misterioso vínculo. **O Correio da UNESCO**, n. 7, p. 14-16, jul. 1996.

SOUSA, N. Deixa passar o meu povo. *In*: _____. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001. p. 57-59.

SOUZA, J. Pensamento mediano. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18. maio. 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos.pensamento-mediano.1033176.0.htm>. Acesso em: 12 set. 2013.

SPINUZZA, G. Reconfiguração da nação em Janela para Oriente de Eduardo White. *In*: LEITE, A. M. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial I**: Angola e Moçambique: ensaios. Lisboa: Colibri, 2012. p. 159-167.

TAPIES, A. A arte entre o despotismo e a anarquia. *In*: BARRET-DUCROCQ, F. **A intolerância**: foro internacional sobre a intolerância, Unesco, 27 de março de 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 119-122.

TAVARES, P. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Caminho, 2001. p. 40-41.

TENREIRO, F. J. Canção do mestiço. *In*: _____. **Coração em África**. Linda-a-Velha, Portugal: [S.n.], 1982a. p. 61.

TENREIRO, F. J. Coração em África. *In*: _____. **Coração em África**. Linda-a-Velha, Portugal: [S.n.], 1982b. p. 124-128.

TENREIRO, F. J. Negro de todo o mundo. *In*: _____. **Coração em África**. Linda-a-Velha, Portugal: [S.n.], 1982c. p. 76-81.

TODOROV, T. A conservação do passado. *In*: _____. **Memória do mal tentação do bem**: reflexões sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002. p. 133-171.

TOUMANI DIABATÉ. *In*: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. v. 7. New York: Grove, 2001.

UZOIGWE, G. N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. *In*: BOAHEN, A. A. (Ed.). **História geral da África**. 2. ed. v. 8. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 21-50.

VATTIMO, G. Adeus à verdade. *In*: SCHULER, F.; SILVA, J. M. (Orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 71-89.

VIÇOSO, V. A tragédia do mundo e neo-realismo. *In*: _____. **A narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção**. Lisboa: Colibri, 2011. p. 19-64.

VIEIRA, J. L. **A cidade e a infância: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 143 p.

VIEIRA, J. L. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, 1961. 96 p.

VIEIRA, J. L. Dina. *In*: _____. **Vidas novas**. 5. ed. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 13-24.

VIEIRA, J. L. **Duas estórias**. Lobito: Capricórnio, 1974. 19 p. (Cadernos Capricórnio).

VIEIRA, J. L. **Duas histórias de pequenos burgueses**. Sá da Bandeira: Huila, 1961. 27 p. (Coleção Imbondeiro, 23).

VIEIRA, J. L. **Lourentinho, dona Antônia de Sousa Neto & eu**. Luanda: Maianga, 2004. 101 p. (Biblioteca de literatura angolana).

VIEIRA, J. L. **Luanda: estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 138 p.

VIEIRA, J. L. **Macandumba**. 2. ed. Rio Tinto: Asa/UEA, 1989. 183 p.

VIEIRA, J. L. **No antigamente, na vida: estórias**. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2005. 147 p.

VIEIRA, J. L. O fato completo de Lucas Matesso. *In*: _____. **Vidas novas**. Lisboa: Ed. 70/UEA, 1976. p. 113-138.

VIEIRA, J. L. **Papeis da prisão: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971)**. Alfragide: Caminho, 2015. 1086 p.

VIEIRA, J. L. Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos. *In*: _____. **Luanda: estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 11-43.

VIEIRA, J. L. **Velhas estórias**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1985. 207 p.

VIEIRA, J. L. **Vidas novas: estórias**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1997. 111 p.

WALTY, I. L. C. **BBB 178000000 ou “escolha seu sonho”**. Disponível em: http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011175811.pdf?PHPSESSID=43f0eae702106eecd0951a7ed9b37cb. Acesso em: 20 maio 2016.

WESSELING, H. L. A conferência de Berlim. *In*: _____. **Dividir para dominar: a partilha da África 1880-1914**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ; Revan, 1998. p. 129-134.

WINTER, J. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2000. p. 67-90.

WONDJI, C. Da boca do ancião. **O Correio da UNESCO**, n. 7, p. 10-13, jul. 1996.

YINKA, S. [Informações biográficas]. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Yinka_Shonibare. Acesso em: 20 jun. 2011.

ZIZEK, S. Paixões do real, paixões do semblante. *In*: _____. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 19-47.

CAPÍTULO 2

DISSIMULAÇÃO, SIMULAÇÃO E CRUELDADE EM *DOM CASMURRO* DE MACHADO DE ASSIS

Natalino da Silva de Oliveira

O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes. (COUTO, 1987, p. 19).

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste capítulo é abordar como se dá o processo de dissimulação, simulação e de crueldade em **Dom Casmurro** (2008) de Machado Assis. Afinal, o que diferencia a dissimulação da simulação e quais os aspectos que caracterizam a crueldade do senhor perante o subalternizado. Contudo, para abordar estes aspectos mais específicos é necessário perpassar a obra tentando dar uma visão geral do que se almeja buscar neste estudo.

É necessário, portanto, que se compreenda que em **Dom Casmurro** a ambição de Machado de Assis é retirar o leitor de um lugar tranquilo e de passividade, convidando-o a ser partícipe do relato, punindo ou inocentando Capitu. Quando escreve **Ressurreição** (2008), o autor, diferentemente do que ocorre em **Dom Casmurro**, coloca as incertezas no coração de Félix, que se apresenta como um infeliz representante do homem da elite social do século XIX. Em **Dom Casmurro**, a ousadia é maior, o interesse do escritor é inserir a dúvida no leitor. Machado almeja retirar o leitor do aparente estado de

letargia, alterando sua condição psicológica pelas constantes provocações do texto. Porém, a arquitetura do texto se dá de tal forma que nada é evidente, todo o processo de assimilação e interpretação é de tal complexidade que exige muito da recepção.

Considere uma passagem curiosa do romance **Dom Casmurro**, geralmente deslocada e que, por isso, acaba sendo considerada de pouca importância. No capítulo intitulado “Os vermes”, o escritor apresenta sua percepção do estado letárgico do receptor. Os vermes do romance apenas roem livros sem darem a devida atenção ao que estão roendo, devorando palavras, frases e livros inteiros sem qualquer deferência. Impossível não comparar esta passagem com o papel do leitor e com o seu comportamento diante dos livros; o qual é, ironicamente, explicado pela metáfora do “verme gordo”:

Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

- Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído. (ASSIS, 2008, p. 948-949).

O autor mostra possuir uma imagem totalmente singular de seus leitores. Em diversos momentos, ele se dirige ao receptor ora com cumplicidade, ora com ironia, ora com um tom de sarcasmo. Porém, um traço é similar em todas suas narrativas: nada é dado de graça a quem almeja ler seus romances. Há intensas estratégias de dissimulação que induzem o leitor a acabar se perdendo em muitas de suas armadilhas narrativas, já que se sente em um labirinto.

O narrador do romance **Dom Casmurro** é o próprio Bentinho e,

por isso, a narrativa está direcionada por suas memórias; logo por construções, talvez, filtradas pela imaginação e pela incapacidade de a memória ser fiel ao realmente acontecido. O velho e amargurado **Dom Casmurro** é quem narra toda a história, e é a própria personagem que deixa isto claro quando insere a dúvida nas expectativas do leitor.

No caso de Machado, a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado (cujo exemplo concreto dentro do tecido narrativo seria a reconstrução real da casa de Matacalvos, que mostra em si toda a artificialidade do processo machadiano) e, sobretudo a um arranjo convincente e intelectual de sua vida. Frisemos os dois últimos adjetivos: convincente, porque pretende persuadir alguém, o leitor, de alguma coisa; intelectual, porque depende da reflexão constante do narrador, e não trai um desejo de se deixar invadir passivamente pelo passado, por impressões fugidias e passageiras, delicadas. O narrador machadiano, ao contrário do narrador proustiano, é um ressentido, medroso do passado: 'Aí vindes de novo, inquietas sombras', citando Goethe logo no início. (SANTIAGO apud ASSIS, 2008, p. 131).

O foco narrativo em primeira pessoa já apresenta questões problemáticas como a subjetividade que afeta o narrador, e a incapacidade da memória em recordar tudo como realmente ocorrera. De certa forma, Bentinho se constrói enquanto instância narrativa apresentando, a todo tempo, pistas de sua inconsistência enquanto narrador, demonstrando-se um verdadeiro articulista na tentativa de justificar suas atitudes. "Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca" (ASSIS, 2008, p. 130). Neste ponto, é possível observar como o

narrador de **Dom Casmurro** se comporta. Com o recurso da retórica, ele se apropria de tudo e de todos para convencer os outros e a si próprio de suas razões. Analisando a fundo, é possível perceber que não é Capitu que está no banco dos réus, e sim o próprio Bento Santiago. E para escapar, ele se vale de qualquer recurso de argumentação. Contudo, observando o texto machadiano, percebe-se que não só o narrador faz uso de elementos retóricos em sua narrativa. Machado de Assis também utiliza, com maestria, as citações que são argumentos que fundamentam suas posições. O uso das citações é uma forma encontrada pelo autor com o intuito de produzir a sua estética dissimuladora. Se por um lado, a narrativa ganha argumentos de autoridade, por outro, o autor rebaixa, usa e abusa do discurso alheio a seu favor e em busca de seus interesses. É uma estratégia de embustes, que direciona os sentidos do leitor para que encontre somente o que o autor deseja.

[...] gostaria de chamar a atenção para o procedimento, recorrente na ficção de Machado de Assis, ao qual já me referi: desenraizar determinada passagem de seu contexto habitual, às vezes mutilando-a, às vezes citando-a na íntegra, e aplicá-la a uma situação que a rebaixa. (SENA, 2008, p. 144).

Muito mais do que apenas rebaixar, Machado se apropria de outras falas e as utiliza como estratégia de rebaixamento e de engrandecimento do seu próprio texto e de outras vozes, subalternas, que não se faziam ouvir. A mesma estratégia é mimetizada em sua protagonista, todavia, com objetivo diverso. Bentinho faz uso de argumentos retóricos cuja finalidade é justificar os seus posicionamentos do passado. Tal comportamento pode ser encontrado em outra personagem: Félix é a fruta dentro da casca, é Bentinho em outra narrativa. Contudo, a característica de uma personagem manipuladora é intensificada em **Dom Casmurro**, pois o narrador é o próprio interessado em articular os fatos.

Duas atitudes, entre outras, são típicas de Dom Casmurro, quando analisa os que o rodeiam: a) joga a culpa de toda calúnia nos outros, isentando-se aparentemente de qualquer responsabilidade, colocando-se ainda na qualidade de vítima; b) empresta aos outros contradições entre o que chamaremos por enquanto de interior e exterior. (SANTIAGO apud ASSIS, 2008, p. 132).

O protagonista do romance é uma das personagens e um dos narradores mais complexos da literatura machadiana. Há outros narradores em primeira pessoa, mas nenhum que se compare a Bento Santiago. Sua personalidade é mutante. Na infância, há um Bentinho caracterizado pela leveza do menino peralta que viverá intensos dramas desde a adolescência. Uma de suas grandes dificuldades é consequência de uma promessa de sua mãe: o menino deveria fazer seminário e se ordenar padre. Porém, já nesta época ele nutria um amor infantil por sua vizinha Capitu. Assim, a promessa da mãe se transforma em sacrifício para o filho.

Já neste começo, na mais tenra infância, o pequeno Bentinho apresenta características que serão amadurecidas no sisudo e melancólico Casmurro: o ciúme e a dúvida plantados em sua pele pelo agregado José Dias. Quando sua mãe adoece, o leitor se depara com um Bentinho egoísta que deseja, ainda que seja por pouquíssimo tempo, a morte de Dona Glória para que pudesse ficar livre da promessa e do seminário. Isso pode ser visto no seguinte fragmento: “[...] o Terror me segredou ao coração, não estas palavras, pois nada articulou parecido com as palavras, mas uma ideia que poderia ser traduzida por elas: ‘mamãe defunta, acaba seminário’” (ASSIS, 2008, p. 1003).

Por vezes, o leitor pode observar em Bentinho, um comportamento colérico, podendo agir por impulso em determinadas situações: como quando deseja a morte da mãe ou quando planeja matar a prima Justina só pelo fato desta fazer com que ele duvide das intenções de Capitolina: “[...] não a matei por não

ter a mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei; se pudessem matar, teriam suprido tudo [...]” (ASSIS, 2008, p. 1016). Mas, também é facilmente verificável a sua capacidade de agir com frieza:

Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente nossos defeitos. Mas este é um engajamento bem mais profundo e responsável do que o que se pediu arbitrariamente a Machado de Assis. E pensar que se pode falar da filosofia de Machado acreditando que a base de suas ideias se encontrava no ‘ressentimento mulato’[...]. (SANTIAGO apud ASSIS, 2008, p. 139).

O narrador apresenta sua versão da história como verdade; além disso, é a única versão que o leitor conhecerá. Encontrar a versão da história contada por Capitu é impossível para quem lê. Este narrador manipulador tenta, com todos os esforços, conduzir a leitura do livro utilizando suas artimanhas pelo viés da simulação. Por vezes, ele é incisivo e se utiliza de estratégias de convencimento que fogem do simples recurso da bajulação ou da sensibilização. Um dos recursos de efeito mais direto é o da repetição de fatos numa tentativa de incutir no leitor o que o narrador-protagonista considera como verdade: “Há conceitos que devem incutir na alma do leitor à força de repetição” (ASSIS, 2008, p. 963). O objetivo do narrador é ocupar todos os espaços até que não sobre nenhuma brecha para que a imaginação do leitor possa intervir no texto, pois tem consciência de que, como observa o narrador: “tudo se pode meter nos livros omissos” (ASSIS, 2008, p. 994).

Capitu, apesar de todas as suas estratégias de dissimulação, permanece em posição de submissão a Bentinho. O leitor não pode esquecer o fato de o narrador ser o próprio protagonista do romance. Ficamos sabendo da história de Capitu pela voz de Bento Santiago. E

afinal, quem é Bento Santiago? A personagem poderia ser interpretada como a voz patriarcal da elite brasileira do século XIX. Neste espaço, o lugar ocupado por Capitu é o da subalterna.

2 DISSIMULAÇÃO, SIMULAÇÃO E CRUELDADE

Ao desenvolver o trabalho de pesquisa apresentado em tese intitulada **Estética da dissimulação na literatura de Machado Assis** (2015), surgiu um questionamento que por algum tempo não consegui responder de forma clara, afinal “quais as diferenças entre dissimulação e simulação e o que faria com que pudesse caracterizar a estratégia apresentada por Capitu como dissimuladora e a apresentada por Bentinho como simuladora?”. Poderia ter respondido que a definição poderia se dar por meio de uma escolha política orientada principalmente pelo meu lugar de enunciação que me aproximava muito mais de Capitu do que de Bentinho. Contudo, essa explicação poderia não vir a satisfazer os parâmetros acadêmicos tão sedentos de posicionamentos pautados na lógica cartesiana e eurocêntrica. Após o período angustiante da escrita da tese, percebi que no próprio trabalho havia os elementos necessários para resolver o questionamento apresentado.

Em **Estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis**, abordei os conceitos de simulação e dissimulação observando a construção das personagens de Machado de Assis e utilizando como base a conceitualização desenvolvida por Octavio Paz (2000). Desta forma, é possível apreender que o simulador finge ser o que não é:

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al

prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser. (PAZ, 2000, p. 44)¹⁵.

Portanto, fica mais fácil encontrar a personalidade de Bentinho nesta caracterização. Bento Santiago é o reflexo e a representação de uma sociedade cuja maior qualidade é a verossimilhança. É melhor parecer ser o que se espera. Ao passo que Capitu é o inverso. Ela precisa fingir não ser aquilo que é. Capitu é uma personagem que precisa o tempo todo dissimular sua inteligência e o fato de ser muito mais autêntica do que seu marido: “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 9). Capitu é a dissimuladora. É preciso compreender que a dissimulação não é um simples processo de falsidade e sim um improvisar constante que exige uma ação performativa incansável – um constante desafio de sobrevivência.

Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición. La disimulación exige mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar inadvertido – sin renunciar a su ser – El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y

¹⁵ O simulador pretende ser o que não é. Sua atividade reclama uma constante improvisação, um ir adiante sempre, entre areias movediças. A cada minuto é preciso refazer, recriar, modificar o personagem que fingimos, até que chega um momento em que realidade e aparência, mentira e verdade, se confundem. De tecido de invenções para deslumbrar ao próximo, a simulação se transforma numa forma superior, por artística, da realidade. Nossas mentiras refletem, simultaneamente, nossas carências e nossos apetites, o que não somos e o que desejamos ser (PAZ, 2000, p. 44).

fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonríe; hasta cuando canta – si no estalla y se abre el pecho – lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar [...]. (PAZ, 2000, p. 46-47)¹⁶.

A posição de subalterna é que força a assimilação da dissimulação por parte de Capitu. Essa posição traz muita dor para a personagem e isto fica claro quando o leitor observa seu aborrecimento ao ouvir o pregão do preto que vende cocadas. Aparentemente este pregão é uma passagem sem qualquer sentido no texto. Contudo, ela apresenta a crueldade de Bentinho: “[...] o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância [...] lhe deixara uma impressão aborrecida” (ASSIS, 2008, p. 950). E este singelo pregão dizia: “Chora, menina, chora, / Chora, porque não tem vintém” (ASSIS, 2008, p. 950). Não ter vintém é uma transnomação que simboliza o fato de a menina não fazer parte da elite. Esta toada representava sua triste realidade que deveria ser repetida como forma de deixar clara a sua posição na sociedade, por isso, a canção era conhecida: “[...] ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente” (ASSIS, 2008, p. 951). Até este momento, a brincadeira era só uma brincadeira. Era divertido até que

¹⁶ Tradução: Simular é inventar, ou melhor, aparentar e assim eludir nossa condição. A dissimulação exige maior sutileza: aquele que dissimula não representa, mas sim deseja fazer-se invisível, passar despercebido - sem, contudo, renunciar a seu próprio ser - O mexicano excede o processo de dissimulação de suas paixões e de si mesmo. Temendo o olhar externo, contrai-se, apequena-se, e se faz de sombra e fantasma, eco. Não caminha, apenas desliza; não propõe, insinua; não replica, resmunga; não reclama, sorri; e até quando canta - quando se arreventa e se abre o peito - ainda assim, faz entre os dentes e à média voz, dissimulando seu próprio cantar (...)

Capitu percebe que o jogo não era um simples fazer de conta infantil. O jogo de puerícia refletia sua real condição e a realidade era ainda mais cruel, pois não havia troca de papéis. Ela se dá conta do significado da letra da canção: “Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse: — Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa” (ASSIS, 2008, p. 951). Claro que Capitu luta contra as amarras sociais. A arma utilizada é a dissimulação. Ela é bem-sucedida em seu jogo, porém, o narrador insiste em colocar Capitu em seu lugar. A astúcia de Capitu em perceber suas condições e ficar incomodada é logo condenada pelo narrador:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. (ASSIS, 2008, p. 951).

É assim que Bentinho descreverá Capitu ao longo de 148 capítulos. O leitor não pode desconsiderar o fato de que todas as características de Capitu, e até mesmo seus mais recônditos sentimentos, são revelados na narrativa pelo narrador Casmurro. Como forma de manter a subalternidade de Capitu, após um longo tempo, vinte e dois capítulos depois de contar o ocorrido, Bentinho volta a mencionar o pregão do preto das cocadas. A seguir, ele afirma que procurou um músico para escrever a partitura: “Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e grudá-lo às pernas do capítulo” (ASSIS, 2008, p. 995). Porém, Bentinho reflete sobre o pregão e percebe que a canção somente se torna lembrança para os que a viveram. Por isso, é necessário ter padecido e vivenciar as repetidas ações de humilhação, tal como Capitu, para que o apregoado faça sentido: “Já agora creio que não

basta que os pregões de rua, como os opúsculos de seminário, encerrem casos, pessoas e sensações; é preciso que a gente os tenha conhecido e padecido no tempo, sem o que tudo é calado e incolor” (ASSIS, 2008, p. 995). Ele volta a falar sobre o pregão outras vezes, como na ocasião resgatada de uma reunião familiar:

Gostava de música, não menos que de doce, e eu disse a Capitu que lhe tirasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Mata-cavalos... — Não me lembra. — Não diga isso; você não se lembra daquele preto que vendia doce, às tardes... — Lembra-me de um preto que vendia doce, mas não sei mais da toada. — Nem das palavras? — Nem das palavras. A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido com atenção, ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão ainda as vozes da sua infância e adolescência; haverá olvidado algumas, mas nem tudo fica na cabeça. Assim me replicou Capitu, e não achei tréplica. Fiz, porém, o que ela não esperava; corri aos meus papéis velhos. Em São Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória), e eu guardei o papelzinho; fui procurá-lo. Daí a pouco interrompi um romance que ela tocava, com o pedacinho de papel na mão. Expliquei-lho; ela teclou as dezesseis notas. (ASSIS, 2008, p. 1024).

E desta vez, após a insistência do protagonista, Capitu não só toca e canta a canção como também revela haver nela um sabor particular: “Capitu achou à toada um sabor particular, quase delicioso; contou ao filho a história do pregão, e assim o cantava e teclava” (ASSIS, 2008, p. 1042).

A lembrança do pregão é importante para o livro, por isso, aparece em momentos diferentes da narrativa. Ainda que o próprio narrador afirme que o tema não fosse assim tão importante: “Em si, a matéria é chocha, e não vale a pena de um capítulo, quanto mais dois [...]” (ASSIS, 2008, p. 1046). É preciso perceber que a repetição em um livro de Machado de Assis não ocorre por mero acaso. Em outro momento, Bentinho retoma o assunto: “Capitu e eu tínhamos jurado não esquecer mais aquele pregão; foi em momento de grande ternura, e o tabelião divino sabe as coisas que se juram em tais momentos, ele que as registra nos livros eternos” (ASSIS, 2008, p. 1046). Havia, então, um juramento entre os dois para que não se esquecessem do pregão. Qual seria o motivo de se manter na lembrança um episódio tão banal? Fato é que os dois se esquecem. Capitu assume o esquecimento e Bentinho simula lembrar-se: “Mas há de crer que, quando corri aos papéis velhos, naquela noite da Glória, também não me lembrava já da toada nem do texto? Fiz-me de pontual ao juramento, e este é que foi o meu pecado; esquecer, qualquer esquece” (ASSIS, 2008, p. 1046). Então, a escrita da música e da partitura serviu como memória auxiliar, como uma forma de manter o juramento e a subalternidade de Capitu.

A narrativa também coloca Capitu em seu lugar de submissa quando a desconfiança de Bentinho chega ao auge. Após a morte de Escobar, Bento Santiago começa a desconfiar fortemente da paternidade de Ezequiel. As semelhanças do menino com o amigo ou a paranoia desse narrador chegaram ao ponto de tornar insuportável o convívio familiar entre Betinho e Capitu. Tudo piora no momento em que o protagonista tenta envenenar o filho. Após a tentativa fracassada, Bentinho acusa Capitu de adultério. Ela fica profundamente magoada e chega a cogitar uma separação: “– Confiei a Deus todas as minhas amarguras – disse-me Capitu ao voltar da igreja –; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (ASSIS, 2008, p. 1066). Capitu disse tudo isso com uma tristeza no olhar, era o último intento de provocar uma reação contrária no marido: “Os olhos com que me disse isto eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa

ou de espera” (ASSIS, 2008, p. 1066). O adjetivo embuçado significa disfarçado e mais uma vez, talvez a última, o leitor observa Capitu apresentada pelo narrador como uma dissimulada. O desfecho seria óbvio, a separação. Seria o mais plausível depois da humilhação sofrida. Todavia, Bento Santiago prefere as aparências e no capítulo intitulado “A solução” ele planeja uma viagem familiar para a Europa: “Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça” (ASSIS, 2008, p. 1067). Note que o narrador emprega a primeira pessoa do plural para reger os verbos que utiliza. Assim, ele falsamente apresenta a ideia de a viagem ter sido uma decisão conjunta. Entretanto, ao chegar à Suíça, Bento Santiago deixa a mulher e o filho e parte de volta para o Brasil. Capitu ainda tenta manter uma relação amorosa com o homem que amava: “Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver” (ASSIS, 2008, p. 1067). Bentinho nunca mais procurou a esposa e, para manter a imagem do casamento, viajava para a Europa apenas de fachada: “Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado” (ASSIS, 2008, p. 1067). Quando os conhecidos perguntavam por Capitu, ele simulava que tinha estado com ela: “Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião” (ASSIS, 2008, p. 1067). A simulação permanece e o casamento segue à distância. Até o momento de sua morte, Capitu continua valorizando a imagem do marido que a abandonou: “A mãe falava muito em mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido” (ASSIS, 2008, p. 1070)¹⁷. A posição de submissão da esposa permanece por toda a narrativa.

¹⁷ A voz que fala no fragmento anterior é a de Ezequiel. Um dos fatos interessantes é que ao visitar o pai, Ezequiel, fica admirando um dos bustos pintados na parede. Não era qualquer busto, era o de Massinissa: “Ao entrar

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador de **Dom Casmurro** utiliza as personagens como peças de um arquitetado jogo de xadrez, armando seu discurso de forma a provar o valor de sua própria existência e ao mesmo tempo comprovar sua tese da culpabilidade de Escobar e Capitu. Este narrador que assume o lugar do escritor é o organizador dos modos de interação entre leitor e texto. Para manter sua versão da história, Bentinho assume posicionamentos autoritários. O narrador se vale de argumentos retóricos como estratégia de convencimento do leitor.

Machado de Assis – podemos concluir – quis com *Dom Casmurro* desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica – hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi ela balizada pelo ‘bacharelismo’, que nada mais é, segundo Fernando de Azevedo, do que ‘um mecanismo de pensamento a que nos acostumara a forma retórica e livresca do ensino colonial’, e pelo ensino religioso. (SANTIAGO apud ASSIS, 2008, p. 138).

Retórica é, pois, basicamente um método de persuasão, de

na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede” (ASSIS, 2008, p. 1070). Estaria esta alusão repetida ao rei da Numídia figurando na narrativa como uma mera coincidência? Tratando-se de Machado de Assis, nada do que ocorre em seus textos se dá por mero acaso ou por descuido. A repetida alusão ao Rei da Numídia, agora pelos olhos de Ezequiel, necessita ser observada. O objetivo de Machado de Assis é chamar a atenção do leitor atento para este personagem histórico e para o que ele simboliza na narrativa. O envenenamento de um(a) inocente? A falsa acusação de traição? Ou a acusação sem provas? Cabe ao leitor decidir se buscará ou não uma interpretação do fato.

cujo uso as pessoas se valem para convencer outras da sua opinião. Não seria este um dos principais interesses da prosa de **Dom Casmurro** como vimos mostrando? E de que outra maneira se poderia justificar sua constante necessidade de trazer o leitor para a arena de discussão? Por um momento, é possível detectar uma ponta de remorso na fala de Bentinho: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p. 1072). Percebe-se o sentimento de perda, a solidão eterna da protagonista. Ele até mesmo chega a apresentar a dúvida que existe em seu coração: “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (ASSIS, 2008, p. 1072). Este possível incidente poderia ser o gerador do remorso de Bentinho, seu ciúme incorrigível, improvável, mas verossímil: “Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: ‘Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te a ti com a malícia que aprender de ti’” (ASSIS, 2008, p. 1072). Mais uma vez a verossimilhança vence a batalha, possui mais valor a aparência. Ainda que tenha em seu foro íntimo a suposta certeza da traição, Bentinho não se vinga de Capitu: “Não se vingou de Capitu, apenas defendeu sua honra. Não mentiu a seus amigos, apenas lhe escondia o deslize da esposa. Talvez se sentisse até generoso” (SANTIAGO apud ASSIS, 2008, p. 138). Assim, ele consegue dar uma satisfação para a sociedade sem demonstrar a fraqueza de um comportamento autêntico; ele prefere manter a falsidade:

Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião (ASSIS, 2008, p. 138).

Tanto este trecho quanto outros apresentados demonstram que Bentinho operava uma vida caracterizada pela simulação e, portanto, desperdiçada. A redenção do narrador só é possível com a parceria do leitor. Por isso, os embustes e as negaças – estratégias de convencimento. Até mesmo esta hipotética dúvida pode ser um instrumento retórico, pois logo depois, o advogado retorna com a tese da infidelidade de Capitu utilizando a metáfora da fruta dentro da casca.

Por muito tempo, a tese que prevaleceu foi a da certeza do adultério de Capitu e da inocência de Bentinho. Isto se dá, pois os modos de leitura são alterados com o tempo. As leituras são marcadas pelas ideologias determinadas pelos contextos históricos, sociais e políticos e, como afirma Zilberman, “a flexibilidade de cada texto decorre da habilidade em responder de modo distinto a cada leitor ou aos segmentos variados de público; decorre igualmente da propriedade de o destinatário intervir na obra” (ZILBERMAN, 2001, p. 91). De acordo com a estudiosa do texto machadiano, o leitor possui papel fundamental na construção semântica do texto, posto que “despertado o imaginário por força da leitura, nada mais pode contê-lo ou domá-lo” (ZILBERMAN, 2001, p. 27).

A construção da personagem Bentinho é a elaboração de um ser inocente e constantemente enganado e manipulado por todos na narrativa. O discurso de Bentinho se caracteriza por argumentos, comprovações e sugestões próprias do discurso do advogado e do promotor. Do advogado que quer absolver de culpa o seu cliente e do promotor que quer provar a culpabilidade de Capitu. Deste modo, o discurso utilizado por Bentinho coloca o leitor na condição de juiz. Marcado por essa astúcia, o romance passa a refletir acerca do próprio julgamento e da própria lei. Motivada por essas artimanhas, a recepção crítica do romance considerava inquestionável a culpa de Capitu. Este fato leva à reflexão a respeito do porquê desta certeza. A dúvida só se tornou mais forte no momento em que os subalternos passam a ocupar algum espaço e a ter alguma voz.

Pelos motivos apresentados até aqui, é possível perceber que **Dom Casmurro** é muito mais do que a história de personagens

subalternas de um narrador suspeito ou de uma história de amor, desilusão e dor. Analisando o processo de recepção do romance, é perceptível que se trata também da história do leitor e de suas inúmeras formas de ler um livro.

As mudanças que ocorreram nas interpretações possíveis do romance podem servir de possibilidade de análise da sociedade e de seus costumes em cada época. Embora não seja foco deste estudo fazer uma pesquisa do real empírico ou do leitor ideal do romance de Machado de Assis, é interessante refletir acerca de como o leitor é transformado em personagem, em cúmplice no livro. Destaca-se o cuidado com que o narrador aborda o leitor em determinadas passagens e a ironia aplicada em outras.

É pertinente observar que o escritor busca um tipo de leitor, que o narrador procura outro e que o livro possui uma infinidade de leitores possíveis. Neste aspecto reside a riqueza da literatura machadiana: o leitor ideal de Machado está sempre em processo de construção e se enriquece pelas múltiplas leituras que são feitas de tempos em tempos. A narrativa machadiana está sempre em busca de um leitor com a capacidade adequada de digerir suas letras, isto porque sempre há muitas interpretações que podem ser feitas de seus livros. Esta que está sendo empreendida neste artigo é apenas mais uma que visa a abordagem da subalternidade, da dissimulação, da simulação e da crueldade. Deste modo, e sobre o questionamento “se a elite poderia agir com dissimulação”? A elite (representada por Bentinho) quase nunca precisa esconder o que é; precisa sim deixar escondido aquilo que não é. Portanto, a elite emprega a simulação e, por vezes, simula mesmo para aprimorar sua capacidade de empregar a crueldade.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Obra completa, v. 1).

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

COUTO, M. **Vozes Anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAZ, O. **El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SENA, M. **O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001.

Capítulo 3

A MONSTRUOSA ORGANIZAÇÃO DE CONTROLE DO CORPO NEGRO EM “A DESCOBERTA DO FRIO” DE OSWALDO DE CAMARGO

Assunção de Maria Sousa e Silva

1 POR UMA INTRODUÇÃO

“A descoberta do frio”, de Oswaldo de Camargo (2015), situa um contexto em que os sujeitos estão sob suspeita. Aliás, a “doença” do frio que se prolifera sob o corpo dos personagens é que os põem sob suspeita. Melhor do que a pergunta: o que seria o frio?, vale indagar por que ele(s) sente(m) frio? Um frio que não advém da condição meteorológica, mas de dentro das entranhas do corpo negro. O frio estranho, não sentido por qualquer um. Um fio exclusivo, predestinado aos despossuídos, pobres, negros. O fenômeno provoca estranhas reações em que é apanhado por ele, mas também por quem observa a intensidade do sofrimento daquele que está acometido. Novas indagações surgem: o frio existe mesmo? Quem prova? Seria frio ou outra admoestação?

Neste capítulo, pretendemos averiguar a novela “A descoberta do frio”, do autor paulista Oswaldo de Camargo, na tentativa de refletir, a partir das indagações acima, sobre o processo de absorção do frio, em busca de compreender o fenômeno e seu significado para e na construção da narrativa. Dimensionado no âmbito particular para se desdobrar ao coletivo, o frio semantiza uma “monstruosa organização” de controle e desordem para os corpos negros que encena a trama.

O sintoma do frio funciona como espinha dorsal da narrativa. Por ela, repercutem vozes soantes e dissonantes disseminadas como

numa orquestra em momentos de ensaios para que no final a peça se concretize harmoniosamente. Ou, podemos pensar, o signo do frio, na novela em tela, como andaimes em estado cru no processo de estruturação da base na construção do edifício. É ali, na mistura da massa, na argamassa, que se garante o substrato do narrado.

2 NO VÃO DA NOITE, A ESTRANHEZA – POR ONDE PASSA O ENREDO

A senha da estranheza dá o tom da esfera discursiva e se repete como título por duas vezes. Estranheza 1 e 2. Na primeira, capítulo breve, através de uma quebra da sintaxe, construção inversa e não linear, a cidade focalizada é, ao mesmo tempo, metonimicamente atuante e personificada e espaço da estranheza. O narrador dimensiona e utiliza uma visão panorâmica e fotográfica para expelir o ar da cidade que bane os notívagos desamparados. No segundo momento narrativo, Estranheza 2, a cidade é o espaço-palco, como uma continuidade da primeira ocorrência, mas o personagem Laudino é evocado para redimensionar as mazelas do frio já assinalado na epígrafe “Quem desenhará para a cidade ver, a cara do frio” (CAMARGO, 2015, p. 49). De modo que, a estranheza recorrente se justifica na ambiência da cidade, espaço (GIDDENS, 1991) marcado pela solidão, isolamento e indiferença, onde se marca territorialidade de indivíduos que vagueiam desterritorializados acometidos do frio “grudado ao corpo e à alma de um garoto, sob a tutela do silêncio e da inteira obscuridade” (CAMARGO, 2015, p. 49).

Essa “frialdade” anunciada por Zé Antunes só os negros sentiam. Diante das dúvidas e desconfianças, ele prometia prova que o tal frio existia. O personagem é um negro reconhecido e respeitado no meio da comunidade negra que procura mobilizar e organizar seus “companheiros e camaradas” no movimento. A partir disso, vai se desenvolvendo um enredo em que o frio é apresentado como algo estranho que acontece no meio dos “malungos”, de maneira que ele passa a ser o elo de cooperação, mas também de discórdia. É no ato de existir como negros que os personagens estão modelados,

marcadamente, ou por sua introjção à concepção de assunção da raça, ou pelo seu distanciamento a ela, por estar inserido no processo de assimilação cultural.

Por tal intento, podemos identificar a contraposição na construção de personagens como Zé Antunes e Laudino que se chocam com as ideias e posturas de Batista Jordão, por exemplo, mesmo este sendo negro e poeta. Se, por um lado, o narrador nos aponta um Zé Antunes e Laudino, líder do grupo Malungo, como construtores e propagadores de ideias “afro brasilidade ou africanidade”, Batista Jordão, também poeta e intelectual não absorve as ideias e, por isso, não é levado à sério. E não é levado a sério, explicado, em certa passagem, pela sua ambiguidade, um intelectual que não mostra a capacidade de mediar as duas esferas do saber (o erudito e o popular). Batista Jordão, negro, não adentra no imaginário negro e, por isso, não consegue ser entendido, uma vez que o “pessoal queria ouvir as verdades que o povão negro pudesse entender” (CAMARGO, 2015, p. 38).

Enquanto muitos deles queriam “afastar de si a cultura ocidental coada no coador do branco”, Batista Jordão, sabedor de música barroca, detentor de “boa biblioteca”, conhecedor de Bach e Haendel, ledor de Mallarmé, Cruz e Souza e Solano Trindade, “sabia o que sabia, mas parte de sua sapiência se apresentava sem proveito para coletividade” (CAMARGO, 2015, p. 39). Tais aspectos refletem uma disputa de saberes e de visões menos ou mais críticas evidenciada logo nas primeiras páginas da narrativa, os quais nos permitem inferir que, no contexto em que situam as personagens, revelados nos encontros noturnos da periferia paulista, várias tensões cognitivas se impunham como vernizes das interlocuções entre os personagens e, essas tensões embasam o fluxo e reflexo corrosivo do frio no corpo-narrativa.

Através da dupla articulação de visão¹⁸, sabemos que Batista Jordão se percebe como “castrado”, um “negro que gostaria de ser negro” (CAMARGO, 2015, p. 39), uma vez que não se envolve, mas se sente “perturbado com as ideias de “afro-brasilidade” de seus irmãos negros; os malungos, por sua vez, vêem Batista Jordão como “um brancoide, um negro estonteador, por isso inútil”, um “poeta sem chão negro, sem território afro, sem nada!” (CAMARGO, 2015, p. 38). Se dentro do grupo tais fissuras de pertencas ameaçam o poder de mobilização da causa negra, fragilizado pelo distanciamento de Batista Jordão, elas são, todavia, fortalecidas pela liderança de Laudino. Este, por sua vez, encontrará apoio em doutor Ovídio Matos, Padre Jubileu, e na voz poética de Pedro Garcia. Outros conflitos funcionam sob a ameaça de algo maior e inominável, prenunciado nas históricas por ondas gélidas que vão se intensificar, no final da novela, quando se confirmam insuspeitamente as ocorrências de geadas em 1978.

3 NO ENTRECRUZO DE VISÕES IDEOLÓGICAS

Segundo Sansone (2007), ao tratar das relações raciais na América Latina, os discursos tendiam a “enaltecer a miscigenação e a criação de uma nova raça (latina) e não a separação étnica” (SANSONE, 2007, p. 20). Isso resulta numa “cegueira formal para a cor na sociedade”, de modo que o famigerado mito da democracia racial tende a impor uma miopia que percebe como “normal” ações e atitudes de preconceitos e discriminação pelas quais perduram relações interpessoais no Brasil. Retomando a linha de raciocínio do pesquisador, ele ressalta o forte impacto do mito na sociedade brasileira, à medida que, imposto por uma elite letrada às classes sociais inferiores, “tem sido mais poderoso do que se costuma dizer, porque, nas próprias classes mais baixas, a maioria das pessoas sonha

¹⁸ Diz-se do procedimento de uma visão pendular que consubstancia o narrado. O narrador pontua a visão do outro e, assim, faz vigorar a autovisão do personagem.

com uma sociedade que não enxergue a cor” (SANSONE, 2007, p. 20). Esse ato de não “enxergar” a cor parece escamotear, por vias obscuras, o real problema de inferiorização das pessoas negras e de seu banimento das esferas de poder.

Achille Mbembe (2018), retoma Foucault, para nos fazer pensar sobre a questão da “soberania” da existência, apontando de início seu interesse sobre o poder que controla a vida e a morte dos sujeitos. A ideia de “biopoder” de Michel Foucault é o ponto de partida para elaborar suas indagações, quais sejam, “quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte?”, “quem é o sujeito desta lei?”, “O que a implementação de tal direito diz sobre a pessoa que é, [...], condenado à morte e sobre a relação que opõe essa pessoa a seu ou sua assassino/a?”. Essas questões e outras direcionam a investigação de Achille Mbembe para o estado de guerra que se configura no seio da política que o faz pensar sobre qual o lugar da vida e da morte do corpo humano. E mais, como esse corpo “está inscrito na ordem do poder” (MBEMBE, 2018, p. 5-6). Essa visão perspectivada pelo filósofo camaronês nos evidencia sobremaneira sobre as formas da política da morte, no sentido físico e simbólico, que perdura nos mais variados fluxos espaciotemporais de conflitos históricos no Brasil e que se instala, alusivamente, na configuração ficcional de “A descoberta do frio”, de Oswald de Camargo.

Deste modo, pensamos nos aspectos de morte simbólica e no “dever negro” que consubstancia as reflexões sobre o campo de enunciação da pessoa negra na história da humanidade. Acompanhando os argumentos de Mbembe (2018), podemos assinalar quando ele apresenta a questão da “raça” ou o “racismo” como lugar “proeminente na racionalidade própria do biopoder”. Por esta via é que estamos tentando desenvolver esta possível leitura de “A descoberta do frio”, pela qual identificamos fatores que contribuem na figuração da morte (sumiço) simbólica e física daqueles que são acometidos pelas várias formas de friagem. Do filósofo, parece pertinente registrar quando sua assertiva: “A raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas

do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles” (MBEMBE, 2018, p. 18). Mbembe, retoma, dessa vez, à Hannah Arendt, para o adendo “à essa presença atemporal” e “ao caráter espectral do mundo da raça como um todo”, onde ela “localiza suas raízes na experiência demolidora da alteridade e sugere que a política da raça, [...] está relacionada à política da morte”. Por fim, numa linha de sintetização dos pontos de vista de Foucault e Arendt, Mbembe considera que “racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’”, cuja função é “regular a distribuição da morte e tornar possível as funções assassinas do Estado.”

Invariavelmente, os contextos sócio-históricos (momento de guerra e Estado nazista) sobre os quais Foucault e Arendt desenvolvem suas ideias não parecem muito distante dos contextos atuais de avanço e guinada conservadora que alimentam posições de ódio e extermínio ao outro diferente e nem tampouco está equidistante do que a narrativa novelística de Oswald de Camargo expressa. Em tais contextos, estão postos de formas equivalentes “racismo, homicídio e suicídio indistinguíveis uns dos outros” (MBEMBE, 2018, p. 19). Desde modo, podemos pensar o que ocorre ao personagem Josué que aparece em estado de frio e some; sobre as vias de memória de Zé Antunes em busca do primo Bartolomeu que “sumiu”, e nunca mais apareceu. E a de Padre Jubileu.

No enalço, a memória de Padre Antônio Jubileu, prodigiosa, revela a saga dos negros de Piracaios de forma demolidora, o grupo de oitenta negros fugitivos:

A 14 de outubro de 1746, entraram no mato, ao pé dos montes, Cândido Justino Alvarenga, apelidado Cândido Canela Fina, chefiou o grupo. Breve, ergueram moradias, feitas com folhas de palmeiras, bambu, o que houvesse, o que aparecesse. Não se sabe por que, todos morreram, de repente, machucados por

estranha doença. Todos morreram! Todos morreram!

[...]

Muitas das ossadas, porém, viram-se largadas sobre as pedras; outras jungiram-se, como em amplexo, aos ramos dos arbustos, hoje árvores centenárias dos montes Piracaios. (CAMARGO, 2015, p. 84).

A intencionalidade narrativa de fornecer explicação para a justificabilidade da existência do fenômeno empreende uma estrutura do narrar que revela a vulnerabilidade dos corpos negros, pobres e marginalizados no sistema de opressão. Concebendo a alusão metafórica do monte Piracaios, podemos lê-lo sob o signo de dominação e massacre dos quilombos brasileiros nas tentativas de desestabilizar o corpo coletivo negro. A memória de Padre Antônio Jubileu ativa a memória coletiva da população negra que mesmo organizada em quilombos nos mais diversos pontos do território foram sucumbidos pelos alvos de guerra. Como também, mais contemporaneamente, podemos fazer uma leitura sobre a retomada da memória do padre na novela, estabelecendo um paralelo aos episódios mais recentes da história de exceção e militarização do Brasil, em que a maioria massacrada no interior do território foi de corpos indígenas e combatentes da causa revolucionária.

Com tal delineamento das tensões exteriores que subsistem no interior das relações inter/entre grupos negros e também fora deles, a narrativa de “A descoberta do frio” (2015) parece sustentar-se por entrelaços de visões em constantes choques ideológicos. Por esta via, revigora o conflito, sinalizado pelas indiferenças e exclusão dos negros na cidade, quanto os de fora dos grupos reagem com indiferença, ou piedade, ou comiseração diante do surgimento do personagem Josué, atacado pelo frio.

Neste sentido, na novela o eixo discursivo se empenha na tensão que o fenômeno do frio provoca como pretexto para mensurar o nível de banimento dos negros, pobres, descentrado na estrutura social e de poder, a qual revigora e realinha os efeitos da

escravidão. Desse modo, a narrativa persiste em esmiuçar as tramas do processo de desigualdade e exclusão do segmento negro nas mais variadas esferas histórico-sócio-culturais e econômicas, reiterada no projeto político de branqueamento que se sucedeu no século XIX, consubstanciado pela retroalimentação da branquitude, concomitante a do capitalismo no agravamento acentuado da divisão de classe no século XX e XXI.

Nesse panorama, as diferenças e cisões internas entre os grupos do Movimento de Participação Negra, Grupo Malungo, Evoluídos, Vigilantes Escolhidos e demais parece funcionar como revisão crítica das ações e reações dos sujeitos negros ante ao sistema que explora, captura e os absorve pelo processo de assimilação ideológica. Por isso, afloram as tensões entre Zé Antunes – os Malungos – e Batista Jordão, que, sendo negro, não se via como tal. Ou entre Zé Antunes e Lucas Ferreira, mulato, apresentado como “desligado da comunidade”, o “negro que sobe socialmente” e se distancia dos seus amigos negros. Se por um lado, Batista Jordão preserva a amizade com Zé Antunes, o meio de inserção e trânsito intelectual e artístico do primeiro contribuem para o distanciamento entre ambos. Sobressai na narrativa uma voz que evidencia a necessidade de um saber que venham com proveito da coletividade. A erudição de Batista Jordão, leitor de Cruz e Sousa e de Solano Trindade, sabedor do “melodismo” de Bach e de Haendel, distantes do interesse dos malungos se contrapõe à voz e sabedoria de vovô Cumbuca que prevalece e dá o tom no final da narrativa. Vovô Cumbuca representa uma espécie de griot, de 90 anos, que aciona a memória para contar sua experiência como forma de revelar alguma explicação para a ocorrência do frio.

Houve geadas em 1918. Eva, a avó de Vossa Excelentíssima, trocou por cobertores as terras recebidas de Sinhazinhas. Houve muita geada. Muito moleque caiu enregelado nas estradas e ali começou a dormir para sempre. Sei de geadas, colheitas perdidas, os negros chorando, o patrão nos talhões, olhando cego,

desgovernado. Sei de geadas, os cafezais carecas, os colonos mudando, puxando, após si, a filharada. Assim partiu de “Sinhazinha” o pai de Vossa Excelentíssima, quando nós, em Cristiana, vos demos pouso. Tenho noventa anos. Excelentíssimo. Não se compara a situação de hoje com a de antigamente. Disseram-me, já antes, que eu devia fala a Vossa Excelentíssima. Vosso pai foi cria do meu pai, chegou molequinho, vi Vossa Excelentíssima nas fraldas, me lembro de madrugada em que Vossa Excelentíssima nasceu. (CAMARGO, 2015, p. 102).

Por um discurso afirmativo e interlocutório, Vovô Cumbuca demonstra a interligação entre fatos do passado e os do presente. Geadas no passado, frio no presente. Este último como desdobramento daquelas. Numa orquestração de vozes cadenciadas de afirmação e questionamento sobre o frio como as de Laudino e Zé Antunes, o discurso de Vovô Cumbuca enuncia as raízes do fenômeno, antes também preocupação e constatação pelo testemunho de Dom Geraldo Faustino.

– Desci, irmãos, dos montes Piracaios. Acompanhou-me, como verem, Padre Antônio Jubileu. Vim, cheio de prazer, para estar com os senhores que, na sede deste Movimento, continuam a resguardar a tradição, os valores. Sou um bispo e sei que muitos sorriem, chamando-me “bispo de Maralinga”. [...]. Foi necessário que eu descesse os montes Piracaios, meditasse, na escuridão, a investida do frio... O frio que há séculos habita nesta pátria, salta agora da alma dos nossos irmãos, pondo nos rostos trejeitos, nos corpos, tremores, na boca, o ranger. Vim, descí dos montes Piracaios, para verificar o que é que a experiência dos senhores confirma. Eu, bispo,

vim para perguntar: que significam, irmãos, os casos do frio? (CAMARGO, 2015, p. 100).

4 POR UMA CONCLUSÃO: DA DESCOBERTA AOS NOSSOS TEMPOS

A repercussão da estranheza se configura na narrativa. A frieza se instala exclusivamente no corpo negro, provocando os mais variados tipos de reações: comiseração, indiferença, piedade e forte impacto nas relações entre os grupos organizados. Apresenta-se, porém, o frio sob várias nuances simbólicas, dramáticas, alegóricas construídas por arrojado domínio de criação do autor.

Vale ressaltar, portanto, o que o sociólogo Clóvis Moura, em prefácio, confere sobre o domínio da técnica e da habilidade na construção do argumento de Camargo:

Esse frio não é apenas um fenômeno meteorológico, mas um elemento que o autor aproveita para poder desenvolver o seu recado e articular a sua trama. Um negro com frio. Mas este fio não vem apenas da atmosfera – outros não o sentem – porém de uma situação existencial e social. É um frio centenário. Somente os termômetros do protesto ou da raiva registram. Um frio que vem como uma peste desconhecida ao molde de Edgar A. Poe, coloca-se às epidermes, verticaliza-se, vai ao âmago daqueles que o sentem. O uso desse recurso proporciona ao autor articular dramática e esteticamente a novela. O frio passa a se espalhar, na medida em que se acredita na sua existência. (MOURA, 2015, p. 13).

Eis o ponto de contato e de simultânea funcionalidade: o caráter existencial do frio que se fortalece na sua própria

invisibilidade. E quanto mais se revelam a impropriedade de atestá-lo, mesmo porque existe a imprecisão de nomeá-lo, ele se entranha no corpo da vítima e na mente de todos que o querem descobrir de forma aterrorizadora, como um mal. Moura acrescenta que “o frio em si não existe na obra, mas o negro que sente frio: um sentimento social, síndrome de uma doença que vai mutilando, desarticulando a sua temperatura humana, o seu mundo, a sua humanidade maior” (CAMARGO, 2015, p. 13).

Sob este ponto de leitura, podemos inferir que a novela de Oswald de Camargo, indicia o frio como toda e/ou qualquer forma de aprisionamento do corpo e da alma da pessoa negra na sociedade. Camargo, como escritor revela uma consciência estética e de seu comprometimento com a causa negra; manuseia as peças do narrar e convoca o(a) leitor(a) a pensar sobre os problemas que o segmento negro enfrenta, sem deixar, porém, de elevar a carga ficcionalizante e criativa que permite o trânsito entre o fato histórico e sua alusão metafórica.

A urgência do saber de vários e diversos sujeitos na literatura, como mola propulsora de questionamento e desarticulação da visão dominante, segregadora e discriminatória, desestrutura os valores canonizados e recompõe uma nova ordem discursiva que coloca em xeque os mecanismos de centralidade hierarquizante e combate o epistemicídio que quer vigor.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, O. **A descoberta do frio**: novela. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOURA, C. Prefácio. In: CAMARGO, O. **A descoberta do frio**: novela. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

SANSONE, L. **Negritude sem etnicidade**. Salvador/Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

CAPÍTULO 4

DA VIDA-MORTE, DA MORTE-VIDA: UMA ANÁLISE DA VIOLÊNCIA EM CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E DINA SALÚSTIO

Franciane Conceição da Silva

1 INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, as personagens negras, destacando-se as mulheres, foram encenadas na literatura canônica brasileira em espaços de subalternização. Normalmente, as personagens negras femininas eram representadas como força de trabalho ou como objeto sexual que satisfazia aos desejos dos homens brancos. Em muitos casos, elas ocupavam essa dupla função: ser a força de trabalho e, ao mesmo tempo, o corpo sexualmente explorado. No ensaio “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” (2009), a escritora e pesquisadora Conceição Evaristo assim se manifesta sobre essa questão:

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. (EVARISTO, 2009, p. 23-24).

Conceição Evaristo ainda considera que “quando se tem uma representação em que ela [a personagem negra] aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida

dos filhos dos brancos em detrimento dos seus” (EVARISTO, 2009, p. 24). O professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, em seu artigo “Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidades” (2010) também faz uma consistente discussão sobre essa representação negativa das mulheres negras na literatura canônica. De acordo com o estudioso:

Enquanto personagem, a mulher afrodescendente integra o arquivo da literatura brasileira desde seus começos. De Gregório de Matos a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e repressão. (DUARTE, 2010, p. 24).

Assim como Conceição Evaristo, Eduardo de Assis Duarte ressalta o fato das personagens negras, nas narrativas canônicas brasileiras, mesmo envolvidas em uma sensualidade excessiva, jamais engravidarem, pois o fruto do seu ventre parece não ser bem-vindo. Para o estudioso, essa representação negativa dos corpos negros femininos nos textos canonizados cumpre “a função de reforçar o sequestro da humanidade da mulher [negra], conseqüentemente, de enfatizar a sua constituição apenas enquanto objeto de fantasias sexuais masculinas” (DUARTE, 2010, p. 29).

Em contraponto a essa representação estereotipada, na maioria dos textos da Literatura afro-brasileira – seja em verso ou prosa – os/as personagens negros/as são construídos/as de maneira a não reforçarem imagens negativas perpetradas pelo cânone. No caso específico das personagens femininas, elas ganham o direito de fecundarem, gerando sementes frutíferas. Essa ressignificação da personagem feminina negra na Literatura afro-brasileira é elaborada com maestria pela escritora Conceição Evaristo. Em reflexão feita por Eduardo de Assis Duarte sobre a produção literária de Evaristo, o pesquisador destaca que:

Tópicos relativos à maternidade e à paternidade fazem-se presentes em quase todas as narrativas da autora, o mesmo acontecendo com a problematização das relações entre pais, mães, filhas e filhos. Tal recorrência cumpre objetivos desconstrutores implícitos ao projeto da literatura afro-brasileira. E visa ressignificar a imagem da mulher afrodescendente, em geral rebaixada a corpo desejável e disponível para o sexo sem compromissos ou consequências para os homens. Desse estereótipo, bem sabemos, deriva a imagem da mulher sexy e estéril que habita enredos consagrados na literatura brasileira. (DUARTE, 2016, p. 216).

Considerando o compromisso assumido por Conceição Evaristo de apresentar, em seus textos, uma perspectiva diferenciada sobre as mulheres negras, na presente análise o nosso olhar se voltará para a personagem central do conto “Quantos filhos Natalina teve?”, texto publicado pela autora mineira na coletânea **Olhos d’água** (2015). Na narrativa mencionada, Conceição Evaristo traz como personagem central uma mulher negra que consegue gerar vários filhos, ao mesmo tempo em que coloca em xeque a ideia do amor materno como um instinto. Não por acaso, Natalina só irá demonstrar amor pela criança que gera na quarta gravidez, pois nas três gestações anteriores, ela decidiu, conscientemente, abrir mão das crianças que pariu, porque em nenhum momento desejou tê-las.

Guiadas por uma voz narrativa que traz à tona acontecimentos que só irão fazer sentido à medida que a história vai sendo contada e os episódios anteriores vão sendo retomados, sabemos, então, que nas suas três primeiras gravidezes, Natalina havia ficado “com o coração cheio de ódio” (EVARISTO, 2015, p. 43), referindo-se aos filhos como “aquele troço”, “aquela coisa” (EVARISTO, 2015, p. 43). Deparamo-nos, assim, com uma personagem feminina que fala sem receio do tormento que foram as suas gestações e da aversão que

sentia ao ver sua barriga crescendo. A linguagem do conto, nessa parte, é direta, cortante, sem meios termos.

Se em um primeiro momento do conto, o modo como a protagonista se refere aos filhos pode parecer violento, a forma de representação não é. Ao encenar a violência em suas narrativas, Conceição Evaristo se utiliza de uma linguagem poética, criando imbricações entre o falado e o escrito, entre a vida e a morte. De acordo com Assis Duarte:

O conto de Conceição Evaristo, mesmo sem abrir mão de cenas pungentes e de grande impacto, envolve-as numa linguagem marcada por tonalidades poéticas, em que há lugar para o sentimento e para a humanidade, tanto das vítimas quanto de seus carrascos. E, juntamente com a poesia e o sentimento, a reflexão em busca do porquê de tudo aquilo. (DUARTE, 2016, p. 213).

Esse modo de narrar, que procura não naturalizar a violência, torna particular a produção da autora mineira, provocando uma identificação dos leitores com as personagens. Em “Quantos filhos Natalina teve?”, ao conhecermos mais detalhes da história da protagonista, vamos compreendendo o contexto em que se deu as suas gestações e o que a levou a rejeitar os seus três primeiros filhos.

A primeira gravidez de Natalina aconteceu quando ela ia completar quatorze anos. Nos jogos inocentes de amor com o menino Bilico, seu namorado, de repente, ela se viu grávida. “A mãe desesperada perguntou se ela queria o filho e se Bilico queria também. Ela não sabia responder por ele. Sabia, porém, que ela, Natalina, não queria” (EVARISTO, 2015, p. 44). Mesmo imatura e sem saber direito o que esperava da vida, Natalina tinha uma certeza: não queria o filho que estava esperando. Depois de várias tentativas de aborto fracassadas, a mãe de Natalina avisou para a filha que procuraria Sá Praxedes, uma parteira da comunidade. Natalina, que tinha muito medo da velha, resolveu fugir, pois temia que ela

“engolissem o seu filho” (EVARISTO, 2015, p. 45). Longe de casa e dos perigos que Sá Praxedes representava, Natalina pariu a sua primeira criança e decidiu doá-la a uma enfermeira. Depois do parto, “a menina-mãe saiu leve e vazia do hospital. E era como se ela tivesse ganho uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse” (EVARISTO, 2015, p. 45-46).

O perfil transgressor de Natalina, já anunciado na primeira gravidez, quando a personagem, ainda menina, recusa-se a criar um filho que não queria, é reafirmado quando a jovem toma a decisão de entregar o seu segundo filho ao pai da criança, rejeitando a proposta de se casar com o homem e criarem, juntos, o filho:

Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis. (EVARISTO, 2015, p. 47).

Observemos que a atitude de Natalina se desvia dos padrões sociais estabelecidos pelo patriarcado que determinam que a felicidade da mulher deva estar, necessariamente, ligada ao fato de ter marido e filhos. Natalina se recusa a atender a esse modelo que Tonho “julgava ser o modo de uma mulher ser feliz”. A recusa da personagem se mostra mais subversiva se considerarmos que ela é uma mulher negra e pobre, que além de sofrer com a opressão de gênero, sofre a de raça e classe. Levando em conta essas condições, o gesto da personagem assume uma significativa simbologia. Acreditamos que, no conto “Quantos filhos Natalina teve?”, Conceição Evaristo questiona a aura simbólica da maternidade, pensada como única forma de a mulher se realizar em sua feminilidade. De certa forma, a decisão de Natalina afirma a

maternidade como uma escolha e não um dever da mulher com relação à gravidez e a filhos.

O contexto da terceira gestação da protagonista foi bastante inusitado se comparado aos outros. Esta “foi a pior gravidez para Natalina” (EVARISTO, 2015, p. 43). A personagem trabalhava como empregada doméstica para um casal que levava uma vida que todos considerariam feliz. Contudo, a patroa sofria por querer muito ter um filho, mas ser infértil. Depois de constatar que jamais conseguiria engravidar, a mulher faz um pedido desesperado e, no mínimo, curioso: “Era só a empregada fazer um filho para o patrão. Elas se pareciam um pouco. Natalina só tinha um tom de pele mais negro. Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu” (EVARISTO, 2015, p. 47). Num gesto de piedade e também submissão, Natalina aceita a proposta da patroa, engravidando de mais uma criança que, mesmo saindo de seu ventre, não seria sua. A narradora assim descreve os incômodos de Natalina durante a gravidez:

Tudo passava lento, os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que ela carregava na barriga faria feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles. Um dia a criança nasceu fraca e bela. Sobreviveu. Os pais choravam aflitos. Natalina quase morreu. (EVARISTO, 2015, p. 47-48).

Quando analisamos os sentidos construídos pela terceira gravidez de Natalina, constatamos que ela está marcada por múltiplas formas de violências: a violência de a personagem ser induzida a ter relações sexuais com um homem que jamais desejou, a violência de se submeter a ter um filho que não queria, a violência de sofrer os incômodos de uma gravidez para gerar uma criança que jamais seria sua e que ela não queria mesmo que fosse. O adjetivo “estorvo”, usado por Natalina para se referir à criança, revela a

insatisfação da mulher com a gravidez que parece durar mais do que o normal. São “nove meses de eternidade”, acentua a voz narrativa.

Uma olhada mais atenta à gestação do terceiro filho de Natalina nos permite perceber um pequeno gesto de resistência da personagem, diante de toda a violência a que é submetida. Depois de parir a criança, Natalina percebeu que “tinha os seios vazios, nenhum vestígio de leite para amamentar o filho da outra” (EVARISTO, 2015, p. 48). É sabido que no período escravocrata, as mulheres negras escravizadas eram obrigadas a amamentar os filhos das patroas brancas, sendo, muitas vezes, impedidas de alimentar os seus próprios filhos. “Essa imagem registra a presença feminina negra como significada pelo corpo, neste caso, a construção de mulher como mãe, peito amamentando e sustentando a vida de outros” (HOOKS, 1995, p. 469). Nesse contexto, o fato de a protagonista do conto não ter tido leite para amamentar a criança indesejada por ela, pode significar um gesto de resistência. Mais um ato de transgressão da personagem construída por Conceição Evaristo.

Se a terceira gestação de Natalina pode ser entendida como um ato de violência simbólica, a sua quarta gravidez é fruto de sucessivas violências: simbólica, física, sexual, psicológica. Natalina é sequestrada por dois homens que, confundindo-a com outra pessoa, levam-na a um lugar ermo onde ela é forçada a ter relações sexuais com um dos indivíduos. A violência do ato é descrita, com detalhes, pela voz narrativa:

O homem desceu do carro puxou-a violentamente e jogou-a no chão; depois desamarrou suas mãos e ordenou que lhe fizesse carinho. Natalina, entre o ódio e o pavor, obedecia a tudo. Na hora, quase na hora do gozo, o homem arrancou a venda dos olhos dela. Ela tremia, seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebear de dor. A noite escura não permitia que divisasse o rosto do homem. Ele gozou feito cavalo enfurecido em

cima dela. Depois tombou sonolento ao lado. (EVARISTO, 2015, p. 49-50).

Pelo modo como a cena é construída fica evidente que a personagem é vítima de um estupro, mesmo que em nenhum momento essa palavra seja mencionada. Os vocábulos utilizados para encenar a violação sofrida por Natalina demarcam o ritmo acelerado da ação e demonstram que a violência praticada vai aumentando gradativamente. O estupro é encenado com palavras, tais como, “jogar”, “desamarrar”, “ordenar”, “obedecer”, “arrancar”, “tremar”, “arrebentar”, “tombar”.

A encenação do ato violento adquire nuances ainda mais dramáticas, quando a narradora ressalta que o criminoso, depois de violar a personagem, goza “feito cavalo enfurecido em cima dela” (EVARISTO, 2015, p. 50). Os contornos da violência sexual ficam mais explicitados pelo fato de o homem arrancar a venda dos olhos da sua vítima para que ela enxergasse o prazer explodindo em seu rosto, bem como percebesse o poder que ele tinha sobre o corpo dela. É possível inferir que o pavor estampado na face de Natalina aumenta o prazer do estuprador. A fragilidade da mulher parece instigar a crueldade de seu algoz. A cena se altera rapidamente quando a personagem percebe que pode reagir ao abuso. Com frases curtas e incisivas, a narradora descreve a reação instantânea de Natalina:

Ao consertar o corpo e se afastar dele, ela esbarrou em algo no chão. Pressentiu era a arma dele. O movimento foi rápido. O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu. Guardou tudo só pra ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio, a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada. Guardou mais do que a coragem da vingança e da defesa. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem. Poucos

meses depois, Natalina se descobria grávida. (EVARISTO, 2015, p. 49-50).

Na quarta gestação de Natalina, ocorre o que podemos considerar de grande reviravolta do conto: a personagem não só decide germinar a “semente invasora”, concebida no “limiar entre a vida e a morte”, como celebra a gestação. A mulher violentada decide que o filho gerado em seu ventre será dela e de mais ninguém. Consideramos esse gesto da personagem como uma forma desta reelaborar a violência que sofreu. A criança gerada, de alguma forma, representa a reação da mulher à posse violenta do seu corpo pelo agressor. O excerto a seguir ressalta essa reelaboração de Natalina à violência sofrida.

Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. Lembrava de Sá Praxedes e sorria. Aquela criança, Sá Praxedes não ia conseguir comer nunca. Um dia, quando era quase menina ainda, saíra da cidade onde nascera fugindo da velha parteira. Agora, bem recentemente, saíra de outra cidade fugindo do comparsa de um homem que ela havia matado. Sabia que o perigo existia, mas estava feliz. Brevemente iria parir um filho. Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte. (EVARISTO, 2015, p. 50).

Analisando esse último parágrafo da narrativa, consideramos relevante nos atentarmos ao processo de ressignificação do vocábulo “arrebentar”. Na encenação do estupro sofrido por Natalina, a palavra arrebentar adquire um sentido negativo. A violência que a personagem sofre é tão brutal que “seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor” (EVARISTO, 2015, p. 50). No último parágrafo do conto, o vocábulo “arrebentar” ganha um

sentido positivo. A palavra não está mais ligada à sensação de dor, mas de alegria. Natalina “estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora” (EVARISTO, 2015, p. 50).

Destacamos, no decorrer da análise do conto de Conceição Evaristo, os atos de transgressão praticados por Natalina, que desde a adolescência apresenta uma personalidade rebelde e insubmissa. Podem ser consideradas atitudes transgressoras da personagem: optar por não ter o filho da primeira gravidez, pois sabia que não tinha condição material e/ou emocional para criá-lo; entregar o segundo filho para o pai da criança e recusar a proposta de casamento; gerar um filho para os patrões, na terceira gestação, mas não ter leite para alimentá-lo. Na quarta gravidez, ao decidir ter a criança que foi gerada através de um estupro e dedicar a ela todo o amor que não deu aos filhos anteriores, Natalina pratica a sua maior transgressão. Esta atitude positiva de Natalina perante as adversidades dialoga com o que diz Heloísa Toller Gomes. Ao se referir às personagens femininas dos contos de Conceição Evaristo, a estudiosa afirma:

Na verdade, essa mulher de muitas faces é emblemática de milhões de brasileiras na sociedade de exclusão que é a nossa. Frágil vara, corda bamba, fios de ferro, ferro de passar, a dança das metáforas as enlaça, reconstruindo a vida de pessoas despossuídas a qual expressa, apesar de tudo, uma vitalidade em que o texto de Conceição insiste em celebrar [...] Os contos, assim, equilibram-se entre a afirmação e a negação, entre a denúncia e a celebração da vida, entre o nascimento e a morte. (GOMES, 2016, p. 236).

Além da capacidade de resiliência de Natalina, que se equilibra corajosamente nos fios de ferro entre vida-morte, morte-vida, outro detalhe curioso do último parágrafo do conto é o sorriso despreocupado da personagem ao pensar em Sá Praxedes. A mulher

que antes representava perigo é relembada com ternura pela jovem grávida. Natalina sabia que Sá Praxedes não poderia “comer” o seu filho. A velha senhora, figura mítica de sua infância, na verdade, não poderia lhe fazer nenhum mal. Num passado distante, Sá Praxedes representara um perigo imaginário na vida de Natalina. Num passado recente, a personagem enfrentara um perigo real, estando pronta para encarar os novos desafios e colher as sementes da boa sementeira.

Assim como a narrativa de Conceição Evaristo, o conto “Foram as dores que o mataram”, de Dina Salústio, escritora cabo-verdiana, também encena a história de uma protagonista feminina que pratica um ato violento para se defender. Extraído da coletânea **Mornas eram as noites** (2002), o conto de Salústio narra a história de uma personagem não nomeada, uma mulher constantemente violentada pelo companheiro e que caminha “num desafio permanente à vida, à morte, ao direito de viver” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Nessa luta pelo direito de viver, tal qual Natalina, a personagem do texto cabo-verdiano comete um assassinato. O crime simboliza um gesto de socorro, um grito de desespero de um corpo que já não aguentava mais ser violentado. A pesquisadora Mailza Rodrigues Toledo e Souza destaca que esta personagem anônima e violentada da ficção de Dina Salústio, “patenteia uma tendência da escritura de autoria feminina que visa a construir personagens que rompem o silêncio e se libertam, fazendo emergir suas subjetividades, ainda que de forma violenta” (SOUZA, 2013, p. 159). Dor é a palavra chave nesse conto de Dina Salústio. Na verdade, são as dores, as “dores” que levam o marido da personagem à morte: “Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Em artigo sobre este conto de Salústio, a pesquisadora Simone Caputo Gomes ressalta que:

Num texto curto, de atmosfera sintética e concentração dramática, demonstradas pelos traços incisivos das falas das personagens, um novo horizonte (inclusivo) de relações sociais de

gênero se delinea, com profundidade, intensidade e riqueza aliadas à capacidade da autora de propor verdades tão profundas com tanta simplicidade. (GOMES, 2013, p. 61).

Acossada pela violência que deixa marcas doloridas em seu corpo, marcas que não desaparecem, pois são sempre renovadas com uma nova agressão, a protagonista do conto “Foram as dores que o mataram” assassina o seu algoz. A narrativa não traz detalhes de como o crime se deu, mas pela maneira como a narradora assume a história da vítima-assassina, quiçá, assassina-vítima, ficamos sabendo os motivos que levaram a personagem a cometer o ato criminoso. A protagonista tem consciência de que cometeu um assassinato, mas também sabe que foi impelida ao gesto fatal. Ela sabe que se tornou uma assassina, mas antes disso, sabe-se vítima. De certo modo, o marido havia dado arma e munição para que a mulher o matasse. Essa explicação se apoia no “depoimento” da personagem posto a seguir:

Não matei o meu marido.
Eu amava-o. Por quê matá-lo?
Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus.
Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram.
Eu amava-o. Por quê matá-lo?
Foi o meu corpo recusado e dolorido após o uso e os abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor, o amor que não tinha troco.
Eu amava-o. Por quê matá-lo? (SALÚSTIO, 2002, p. 17).

A pergunta “Eu amava-o. Por quê matá-lo?” é repetida quatro vezes ao longo do conto de pouco mais de uma página. O questionamento é feito não porque a personagem queira negar o

crime, mas porque ela tenta justificá-lo. Antes de reagir de maneira violenta, ela suporta por muito tempo as agressões do marido, apegada ao fio de esperança de que o homem que amava e a quem tanto se dedicava, um dia mudaria:

Via-o partir e ali ficava horas e dias à espera que voltasse e me trouxesse um riso e a esperança de que as coisas iriam mudar. Nesse dia não lembraria mais os tempos duros, os paus de pedra que me roíam e me desgastavam as entranhas. Mas para mim, não voltava nunca. Apenas para pedaços do meu corpo que esquecia logo. (SALÚSTIO, 2002, p. 17-18).

Como se observa no trecho destacado, há momentos em que a voz feminina rememora os períodos em que desejou profundamente que o esposo voltasse para casa “e trouxesse um sorriso” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). A frase é completada pela lembrança dos maus momentos, valendo-se da imagem dura com a qual recorda a violência do marido, metonimicamente retomada pelos “paus de pedra que [l]he] roíam e desgastavam as entranhas” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). Pelas lembranças, a mulher também chega à conclusão de que, nos “tempos duros”, a violência do marido atingia pedaços de um corpo já fragmentado, “pedaços do corpo” que, em sua fragilidade e submissão, logo esquecia a violência nele inscrita. Diante do encenado, concordamos com Luana Antunes Costa, que em estudo sobre a obra **Mornas eram as noites** afirma:

A violência sobre a mulher, nos contos de Dina, é espelhada na pele de um corpo feminino arruinado, violado, violentado. Por outro lado, a carga de sofrimento sentido por esse corpo adensa a denúncia desferida pela voz. Se há violência, ela é explicitada ao leitor pelas personagens femininas. (COSTA, 2015, p. 67).

Tipos de violência, como a descrita no curto conto de Salústio, acontecem com muita frequência no espaço público e privado, sendo os principais responsáveis por praticá-la pessoas da família da vítima, tais como, pais, irmãos, tios, maridos. No conto, a violência que leva a mulher a matar o agressor se inscreve em práticas analisadas por Heleieth Saffioti e Suely Almeida. No livro **Violência de Gênero: poder e impotência** (1995), as estudiosas consideram que:

Se os homens cometem e sofrem violências no espaço público, reinam soberanos no espaço privado, como detentores do monopólio do uso “legítimo” da força física. Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças a posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina. (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 33).

As considerações das pesquisadoras podem ser transportadas para a análise do conto de Salústio. No texto em estudo, o personagem masculino, valendo-se da força física e, sobretudo, do seu privilégio enquanto homem, em uma sociedade na qual as mulheres são colocadas num espaço de inferiorização, violenta brutalmente a esposa, aparentemente, sem culpa ou receio de punição. O homem parece querer afirmar a sua masculinidade de acordo com a sua capacidade de praticar violência.

No conto de Dina Salústio, a personagem vítima de sucessivas pancadas que deixavam marcas profundas no seu corpo e na sua alma, ainda olhava o marido com certo afeto: “às vezes ficava à janela, meio escondida, vendo-o partir para o trabalho com a roupa que eu lavara e engomara. Gostava do seu modo de andar, do jeito

como inclinava a cabeça” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). As recordações da mulher parecem apontar para uma mistura de sensações, decorrentes de um tempo em que ela e o marido se amaram. Nas lembranças da protagonista, misturam-se encanto, submissão, resignação e medo. Neste misto de sensações, o sentimento que prevalece é o medo. A narradora olhava o marido “meio escondida”, temendo uma reação violenta, caso o homem percebesse que ela o estava observando.

É possível inferir que, perplexa diante do crime que cometeu, a mulher revolve as lembranças do passado, procurando entender as mudanças no comportamento do marido que fizeram “os muitos momentos em que se amaram” se transformarem em tristeza, desespero e dor. Perturbada pelo crime que praticou, ela volta a se questionar, mais uma vez, sobre os motivos que a levaram a matar o marido, chegando à conclusão de que, na verdade, ele havia se matado:

Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a destruição, a miséria, o animalesco. E nós.

Deu-me as armas e fez-me assassina.

... depois ficou tudo escuro.

E o corpo a doer, a doer, a... (SALÚSTIO, 2002, p. 18).

Nesse excerto, a consciência de que o espaço doméstico se transforma em lugar marcado pela destruição e pela miséria, lugar propício para a gestação de atos violentos, é reforçado pela repetição do verbo doer. A violência empregada sobre o corpo doído é tamanha que o ambiente onde acontece a agressão é considerado pela narradora como animalesco. Essas formas extremas de violências irão propiciar a criação de estratégias de sobrevivência da mulher. De tal modo, quando as dores das agressões perpetradas pelo marido ultrapassam o limite do suportável, quando a violência chega ao nível do desumano, a personagem, que antes parecia reagir de maneira pacífica, rebate as agressões sofridas com violência,

levando à morte o seu agressor. Após o assassinato, a mulher perplexa enxerga “tudo escuro”. O estado da protagonista do conto é assim explicado por Mailza Rodrigues Toledo e Souza (2013, p. 155):

De forma silogística, essa mulher assume diversos papéis, tentando entender o que de fato aconteceu, como passara de vítima a agressora? Parece responder a uma acusação, na qual ela é a acusante, a acusada e também a defensora.

Podemos dizer que a protagonista do conto “Foram as dores que o mataram” internaliza e reproduz práticas violentas, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e agressora. A história trágica da personagem, atormentada pelas violências que sofreu e praticou, é inicialmente contada por uma voz em terceira pessoa, passando, em seguida, para uma enunciação em primeira pessoa. Ao final do conto, a voz narrativa em terceira pessoa entra novamente em cena. A estratégia utilizada por Dina Salústio, no início do texto, imprime à narração um distanciamento dos fatos narrados, procurando destacar que, na relação entre a personagem feminina e o seu marido, significada por violência, quem sabe já tenha existido o amor: “Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Após essa introdução, a protagonista entra em cena, assumindo o relato de toda a violência que sofreu do marido e que a levou a praticar o crime. Esta enunciação em primeira pessoa “cria o jogo de espelhamento entre o real corpo da escritora e o corpo da voz que narra” (COSTA, 2015, p. 67).

Depois de ouvirmos o lamento da personagem-narradora, que dramaticamente fala das dores que sofreu e que a fizeram transformar-se em uma assassina, entendemos que ela é mais uma vítima da situação de submissão em que vivem muitas mulheres na relação conjugal. No conto, Dina Salústio escreve e inscreve o “seu lócus enunciativo, desvelando o avesso do corpo feminino, a sua

parte mais íntima, ocultada, a parte mais sofrida. Lócus onde são grafadas as marcas da experiência feminina, individual e coletiva” (COSTA, 2015, p. 69).

O texto de Dina Salústio se vale de recursos de sonoridade e narrativos que, por vezes, nos deixam confusos quanto ao gênero textual em que pode ser inserido. A concisão é um dos recursos evidentes no texto, como também a decisão por terminar a pequena e densa história com um final em aberto: “Um soluço frágil absorve a última palavra” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). Outro recurso narrativo significativo se mostra no primeiro e no último parágrafo do conto, quando a voz narrativa em terceira pessoa assume a enunciação, aparentemente, com a incumbência de apenas abrir e fechar a cortina do cenário a ser ocupado pela protagonista. De acordo com Simone Caputo Gomes, o texto de Salústio possui uma variedade de situações “surpreendentes, de sensações, de informações, de acontecimentos imprevistos [que] envolve o leitor, convocando-o a um enfoque diverso para situações sociais e existenciais cristalizadas ou estagnadas” (GOMES, 2013, p. 57).

É importante ressaltar que ao encenar histórias de personagens em contextos extremamente violentos, fato recorrente em seus textos, Dina Salústio não pretende fazer uma apologia à violência, ela apenas assume um compromisso de narrar as vivências de grupos historicamente silenciados. Nesse contexto, achamos pertinente trazer um depoimento da escritora, no qual manifesta o seu compromisso de, através do texto literário, fazer a denúncia de questões que a incomodam, como a violência contra a mulher:

Eu geralmente faço, tento fazer a denúncia e chamar atenção aos problemas que estão à minha volta. E não só. Gosto de ser também uma voz pra ser ouvida, porque normalmente nós não somos ouvidas, normalmente há um silêncio atroz à nossa volta, porque há coisas mais ruidosas, mais confortáveis, mais bonitas para se tratar. E as dores é aquilo que faz mover a sociedade. Porque as dores fazem mover a

sociedade. Não é só a felicidade, as dores fazem. Porque quem está a trabalhar, normalmente, na minha sociedade, no meu grupo, são as mulheres é que estão a trabalhar. São elas que de sol a sol trabalham, alimentam os filhos, são abandonadas, são esquecidas. Hoje menos do que ontem são analfabetas. Hoje menos do que ontem são as desempregadas. Hoje menos do que ontem, mas continuam sendo em grande parte mulheres esquecidas, mulheres invisíveis, invisíveis. E as dores delas, a mim me movem muito. (SALÚSTIO, 2018, s.p.)¹⁹.

A personagem-narradora do conto de Dina Salústio que mata o marido porque já não consegue mais conviver com o “sangue pisado”, “o ventre moído”, “as feridas em pus”, “a tristeza”, “o desespero” e “a dor”, nos remete ao comportamento da protagonista do conto de Conceição Evaristo, que, acossada pelo desespero, comete um assassinato, num gesto extremo para tentar salvar a própria vida. No momento em que os seus corpos são brutalmente violentados, as protagonistas dos contos de Evaristo e Salústio derrotam os seus algozes, ressurgindo como Fênix. Ao entrarem em contato tão de perto com a morte, elas encontram novas formas de viver.

REFERÊNCIAS

COSTA, L. A. A voz da noite: subversão feminina na escrita de Dina Salústio. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL E XVI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7.*, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul: EDUCS, 2015. p. 63-70.

¹⁹ Entrevista concedida à pesquisadora Franciane Conceição Silva, no dia 05 de julho de 2017, durante o Festival de Literatura – Mundo do Sal.

DUARTE, E. A. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidades. *In*: DUARTE, C. L.; DUARTE, E. A.; ALEXANDRE, M. A. (Orgs.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidades. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

DUARTE, E. A. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: Olhares distintos sobre a violência. *In*: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

GOMES, S. C. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. **Idioma**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 52-70, 2013.

GOMES, H. T. Algumas palavras sobre a tessitura poética de Olhos d'água. *In*: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, v.3, n. 2, p. 464-478, ago./dez. 1995.

SAFFIOTI, H.; ALMEIDA, S. S. **Violência de Gênero**: poder e impotência. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SALÚSTIO, D. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.

SALÚSTIO, D. Entrevista. *In*: SILVA, F. C. **Corpos dilacerados**: violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras. 2018. 212 p. Tese. (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Capítulo 5

FEIÇÕES DA DIÁSPORA AFRICANA EM *BECOS DA MEMÓRIA*: PERSPECTIVAS SOBRE A “ESCREVIVÊNCIA”

Karina de Almeida Calado

Iniciamos esta discussão com uma citação de Pierre Nora (1993), historiador que nos provoca com as seguintes indagações:

Como não ver, nesse gosto cotidiano pelo passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas? E nessas biografias de anônimos, o meio de nos levar a apreender que as massas não se formam de maneira massificada. Como não ler nessas bulas do passado que nos fornecem tantos estudos de micro-história, a vontade de igualar a história que reconstruímos à história que vivemos? (NORA, 1993, p. 20).

Entendemos que Nora (1993) nos convida a olhar para as biografias de anônimos como uma possibilidade para compreendermos a emergência da memória vivida enquanto alternativa à história oficial. Ele aponta para uma perspectiva de história oriunda das margens, pautada pela memória viva, em contraponto à história como representação do passado, a qual, geralmente, é a história dos vencedores, aquela que é conservada em museus e comemorada por medalhas e monumentos.

Concebemos que essa concepção de memória vivida também é compartilhada pela autora do romance **Becos da memória**. Quando Conceição Evaristo (2013, p. 11) define o seu conceito de “escrevivência”, afirma que ele direciona o projeto da obra: “um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo,

escrita e vivência”, ela se posiciona a favor da noção de memória vivida e antecipa o processo de autoficção que estrutura o romance.

A escrevivência, portanto, é um operador fundamental para refletirmos sobre a construção da narrativa em questão, pois é a estratégia que orquestra a “encenação” das experiências vividas por Maria-Nova. O texto que confunde escrita e vivência se articula, a partir do olhar aguçado e solidário da narradora, para a relação entre o eu e a sua coletividade, em um processo que acaba por construir um romance que poderíamos aqui chamar de “coletivo”. Propomos, assim, que a ideia de um romance coletivo esteja no cerne no projeto estético de **Becos da memória** e atenda a perspectiva autoral da escrevivência, compreendendo-a, também, como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO apud OLIVEIRA, 2016, p. 73).

Destacamos, nessa perspectiva, que a identificação da pessoa que narra está indicada no prólogo do romance, com marcas gramaticais em primeira pessoa, e, sobretudo, com a informação de que sua escrita é uma “homenagem póstuma à Vó Rita” e a vários outros familiares e moradores com quem conviveu. Essa voz narrativa ecoa a voz de Maria-Nova, já mulher, recompondo suas memórias de menina. Como observa Maria Nazareth Fonseca (2013) sobre essa estratégia narrativa posta em prática no romance em questão:

A menina de olhar atento retém as imagens que, mais tarde, já como mulher, irão compor o plano no qual as vidas subterrâneas emergem para expor a sua experiência. Os fatos recordados são acolhidos com a generosidade de quem pôde observar a vida de excluídos, mas com o cuidado de registrar os acontecimentos de um lugar que também preserva os sonhadores e os contadores de histórias. (FONSECA, 2013, p. 260).

Tanto na capa da edição com a qual trabalhamos, em que figuram imagens de família, quanto no prólogo, o romance nos fornece várias pistas do processo de autoficção, delineando os rastros da inserção do sujeito autoral na narrativa, como propõe Luiz Oliveira (2016, p. 72): “a figura autoral incorpora-se e ajuda a criar imagens de outra(s) Conceição Evaristo, projetada(s) em seus personagens”. A esse respeito, Oliveira (2016, p. 74) explica que a narradora “compõe-se de rastros do sujeito autoral: menina, negra, na infância, habitante de uma favela e que vê na escrita uma forma de expressão e resistência à sorte de seu existir”.

O espaço da narrativa de Conceição Evaristo se apresenta, assim, como “único” lugar possível para a existência e a resistência das vozes que figuram sem lugar na sociedade. Dos becos, surge o testemunho de vozes anônimas, a memória dos invisibilizados pelo manto da nação oficial. São as contranarrativas, que estão nas margens, e que, apesar dos tratores da “civilização”, insistem em emergir, em se apresentar como contraponto da nação homogênea, “imaginada” pelo “centro”. Conforme sugere a própria escritora Conceição Evaristo, essas contranarrativas emergem para incomodar a casa grande, em seus sonhos injustos (EVARISTO, 2011, p. 11).

A narrativa **Becos da memória** provoca uma releitura do passado da nação brasileira, ao buscar inscrever as memórias silenciadas, que, não por acaso, aglomeram-se nos espaços de despejo da nossa sociedade, representados pela favela. Esses espaços figuram, então, não apenas como simples margens ou bordas, mas como zonas de exclusão da pólis, lócus de imagens indesejáveis.

No espaço da narrativa se recuperam cenas de histórias de vida que figuram como metonímias das margens e, por sua vez, emergem como metonímias da história nacional. A favela se mostra como um lugar de memória, no sentido proposto por Pierre Nora (1993, p. 9), em que “a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos [...]; é afetiva e mágica; [...] se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. Trata-se de uma memória vivida coletivamente. Os becos se revelam, nesse relato, como o lugar

ideológico do posicionamento narrativo, lócus dotado de fatos da memória. A escrita se torna, conforme Fonseca (2013, p. 260), “a ferramenta utilizada para recompor o vasto painel de lembranças calcadas na ‘experiência da pobreza’, vivida por quem soube observar, com olhos atentos e condoídos, os becos de uma coletividade”.

Cabe salientar que, para Halbwachs (2006), a memória é um fenômeno construído coletivamente. Assim, observamos que **Becos da memória** se mostra como processo de escrita de acontecimentos vividos pessoalmente ou “herdados”, delineando feições de uma memória coletiva da diáspora africana. O texto se faz, desse modo, trançando elementos constitutivos da memória individual e coletiva.

Narrar os acontecimentos vividos pessoalmente, ou na coletividade, aproxima-se da ideia de testemunhar, que é preservar o caráter oral da memória vivida. Para Márcio Seligmann-Silva (2010), pensar a história sob o ponto de vista do testemunho é dotá-la de um sentido mais auricular. Desse modo, podemos dizer que a narrativa de **Becos da memória** nos proporciona essa perspectiva de compreensão da história pela audição, ou pelo testemunho, das margens. Essa compreensão sugere que a história e a nação podem se abrir para as contranarrativas representadas no testemunho daqueles sobreviventes da vida cotidiana que habitam os espaços de refúgio.

Maria-Nova reconstrói as cenas da vida cotidiana, as histórias ouvidas de seus familiares e vizinhos, mas também aquelas vividas, imaginadas e herdadas. Trata-se de um processo de simbolização de eventos que resultou da ação de desencavar as memórias subterrâneas, que emergem de espaços soterrados. Nesse sentido, a função desempenhada por essa narradora personagem, no romance, aproxima-se do papel realizado pelo arqueólogo, descrito por Benjamin (1987) em “Escavando e Recordando”. Numa compreensão desse texto, imaginamos Maria-Nova como uma arqueóloga, que escava o passado soterrado, revolvendo-o e espalhando a terra que o encobre:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo, pois fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação [...]. (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

A descrição do processo de escavação do passado, no texto de Benjamin, parece-nos muito próxima às considerações de Nora (1993). Ou seja, a memória está sempre relacionada à vivência. O texto de Benjamin também sugere que as lembranças revelariam a imagem das camadas escavadas, assim como também revelam a imagem daquele que escavou, ou de quem se lembra. O escavador reconstrói não apenas a memória coletiva, mas, também, a imagem de si.

Entendemos que as considerações de Benjamin sugerem que, ao escavar e juntar os fragmentos, é possível reconstituir a memória do vivido, trazer dos escombros as histórias de vidas soterradas. Esse processo é visível na narrativa de **Becos da memória**, uma vez que, ao escrever a memória de Maria-Nova e de sua coletividade, afirma sua existência ante uma nação que visa negar a sua subjetividade e aniquilar a sua vida.

Essa escrita como afirmação da existência se torna um exercício de insubordinação porque contesta uma visão que, conforme Mbembe (2016), é própria da soberania do Estado, quando determina quem pode viver e quem deve morrer. As reflexões desse filósofo permitem repensar a organização dos espaços evidenciados no romance em questão. Não é difícil deduzir qual é a demarcação dos lugares dos escolhidos para viver e, de igual maneira, a dos sujeitos cujas vidas não importam, porque são vidas matáveis. Mbembe (2016, p. 135) reitera que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”.

Entendemos que o projeto de destruição material dos corpos que habitam esse espaço caminhe junto com o projeto de destruição de suas imagens e das memórias produzidas. Ou seja, a necropolítica se realiza não apenas com a destruição de corpos, mas, também, com a aniquilação de suas memórias. Se considerarmos a ocupação desses espaços de refugio, vamos perceber que, ao longo da história, o negro foi sempre impelido a habitá-los. As favelas, na realidade, são a extensão da senzala, como bem observa Maria-Nova.

A narrativa de **Becos da memória** recupera a reflexão sobre a escravidão, tecendo analogias das condições experimentadas pelos moradores da favela em processo de despejo quando, desde o início, discute a posse da terra. Nesse sentido, algumas considerações de Mbembe são interessantes para percebermos questões que atravessam o romance.

A condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral). (MBEMBE, 2016, p. 131).

Assim, observamos um diálogo intenso entre a perspectiva axiológica da narrativa e o entendimento de Mbembe (2016). Todo o romance é permeado pela reflexão sobre essas perdas: a perda de um lar, desde a captura dos antepassados, a perda de direitos sobre o corpo, e a perda de *status* político, que significa, precisamente, a negação da cidadania, de um lugar na pólis. Assim, aqueles que são expulsos da pólis recebem, ao mesmo tempo, a marca de que devem morrer. Nesses espaços, as garantias, os direitos, a lei, a humanidade, são suspensos. Relega-se ao *status* de não humano, exatamente como eram os escravizados.

Mbembe (2016) ratifica que esse zoneamento da cidade é uma espécie de continuidade da espacialização colonial, baseada na “exclusão recíproca”. Os limites e as fronteiras entre esses espaços

estão regulados pela linguagem da “força pura”, que é caracterizada como *modus operandi* do necropoder.

As ideias de Bauman (2005) e de Mbembe (2016) expõem duas feições complementares do exercício de soberania dos Estados-nações. Bauman propõe que a prerrogativa essencial de soberania é o direito de excluir; Mbembe considera que é o direito de matar. Ambos defendem que o direito de excluir/matar advém da forma como as pessoas são rotuladas: aquelas que são excluídas/matáveis guardam o *status* de descartáveis, dispensáveis, sacrificáveis, sem valor; enfim, de refugo.

Assim como Mbembe (2016), Bauman (2005) também discorre sobre a divisão da cidade, regida pelo Estado, entre aqueles que são privilegiados, “intramuros”, e aqueles que são excluídos, que foram expulsos para fora dos muros da cidade, que habitam as margens. Conforme Bauman: “Por toda a era da modernidade, o Estado-nação tem proclamado o direito de presidir à distinção entre ordem e caos, lei e anarquia, cidadão e *homo saucer*, pertencimento e exclusão, produto útil (= legítimo) e refugo” (BAUMAN, 2005, p. 45). O despejo dos favelados, em **Becos da memória**, e, mais explicitamente, as mortes ocorridas ao longo desse processo, em especial aquelas causadas pelos tratores do desfavelamento, ratificam a tese de Bauman (2005) de que não há, na sociedade, espaço para o refugo humano.

Nesse sentido, há um aspecto que chama atenção, logo na introdução da narrativa. Trata-se de uma espécie de provérbio, que promove um questionamento como mote que permeará a história: “Quem disse que o homem não gostaria de ter raízes que o prendessem à terra?”.

Esse questionamento provoca uma reflexão acerca da ligação entre o ser e a terra, mais especificamente entre o ser e o seu chão natal. Assim, podemos ler dois aspectos essenciais na narrativa. Em um primeiro sentido, essa relação com a terra natal pode nos remeter a uma reflexão acerca do exílio forçado da África, a diáspora. No sentido mais próximo da história narrada, esse questionamento pauta toda a narrativa; afinal, toda ela é marcada pelo deslocamento,

pelo “desterro”. Além de trajetórias marcadas por vários trânsitos, o despejo é uma constante, no cotidiano da favela. Observamos, de imediato, que a relação afetiva com chão natal, aquele onde se enterra o umbigo, junto com a ideia de pertencimento, revela-se como um dos primeiros fios que conduzem o posicionamento autoral.

Apresentando o seu olhar acerca da diáspora africana, a narrativa se inicia levantando temas como terra, ancestralidade e inexistência de lugar na sociedade brasileira, para os descendentes da diáspora africana. O leitor já é apresentado à perspectiva da saída da favela; e o tom melancólico da despedida se faz perceber, de modo exemplar, na personagem Tio Totó. O iminente despejo revela a inexistência de espaço para aqueles moradores, denotando que a favela, na realidade, já abrigava uma massa de refugiados. Assim, os apontamentos iniciais levantados pela narrativa evidenciam que um dos aspectos da supressão da liberdade é a falta de autonomia para escolher onde morar, como, também, a impossibilidade de escolher que vida levar.

Lançando um olhar mais específico sobre a personagem Tio Totó, percebemos que a narradora vai cumprindo o propósito da narrativa, de dar visibilidade à história daqueles seres invisíveis que habitam os becos da favela. Assim, ao trazer referências da biografia de Tio Totó, a narradora já subverte leituras da nossa história oficial, como é o caso da observação acerca da ineficiência da “Lei do Ventre Livre”, que não resultava em diferença alguma na vida dos escravizados e dos filhos nascidos já na “vigência” da lei, no trecho que segue:

Quando Tio Totó se entendeu por gente, ele já estava em Tombos de Carangola. Sabia que não nascera ali, como também ali não nasceram seus pais. Estavam todos na labuta da roça, da capina. Sabia que seus pais eram escravos e que ele já nascera na “Lei do Ventre Livre”. Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida, nem ele. (EVARISTO, 2013, p. 32).

Como sequência de uma história da diáspora que se repete, na favela, mais uma vez, Tio Totó se vê impelido a partir. A biografia dessa personagem revela, ao mesmo tempo, a sua autoridade para trazer, também, uma parte da trajetória do negro no Brasil, uma vez que a sua história se intersecciona com a memória coletiva do Atlântico negro. Essa memória recupera, inclusive, a transição da ordem escravagista em nossa sociedade, mostrando, sob o ponto de vista do negro, as marcas dessa “mudança”. Nesse sentido, é relevante para a narrativa que essa personagem de abertura já evidencie sua trajetória de perdas e de partidas tristes, como condição do ser em diáspora. Chama atenção que Tio Totó descreva a sua história de trânsito utilizando as frases: “Já comi e bebi poeira das estradas. Tenho marcas de muita carga no lombo” (EVARISTO, 2013, p. 33). Se, por um lado, consideramos a construção metafórica da frase, por outro, não podemos deixar de notar que a fala sugere uma referência à condição de animal a que escravizados e seus descendentes eram submetidos nas fazendas, uma vez que “carga no lombo” figura como uma comparação com as mulas, utilizadas no transporte de carga.

Tio Totó é uma testemunha de seu povo na diáspora, carregando em sua história, também, a experiência de seus pais. Essa personagem traz consigo a marca da dor incurável do exílio forçado, do banzo, que atravessava a vida de seu pai e ressoava por gerações:

Na roça, às vezes, meu pai contava histórias e dizia sempre de uma dor estranha, que nos dias de muito sol, apertava o peito dele. Uma dor que era eterna como Deus e como o sofrimento. Totó entendia, era menino, mas, de vez em quando, sentia aquela punhalada no peito. Uma dor aguda, fria, que sem querer fazia com que ele soltasse fundos suspiros. O pai de Totó chamava aquela dor de banzo. (EVARISTO, 2013, p. 33).

O banzo se configura como o sentimento que caracteriza o exilado que jamais conseguiu superar a separação de sua aldeia natal. A origem etimológica dessa palavra, “banzo”, é derivada do quimbundo “mbanza”, remete à aldeia e evidencia o sentimento de nostalgia em relação a sua aldeia natal. Essa palavra traz, em sua semântica, o signo da perda, além dos vínculos com a aldeia, com a sua coletividade. Na voz de Tio Totó, esse sentimento é descrito como uma dor eterna e, por ser intérmina, acompanha todas as gerações. A intensidade é comparada com a força da punhalada, atravessando o peito. Não é sem propósito que as primeiras páginas da narrativa são marcadas pela palavra “terra”, à qual se somam as palavras “partida”, “dor” e “banzo”.

Na memória da primeira travessia de Tio Totó, com a primeira esposa e a filha, a narradora traz para a história a situação de escravizados que permaneceram nas fazendas porque não tinham para onde ir. O arruinamento financeiro da fazenda em que trabalhava, aliado ao surto de tuberculose que acometia os escravizados, obrigou aquela família a partir. Nessa cena, a narradora contrapõe a ideia de esquecimento à de lembrança: Tio Totó e sua esposa queriam partir da fazenda para esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais, e experimentar a liberdade. Abrigando-se no mato, enquanto aguardavam a passagem do rio, aquela pequena família experimentava o banzo, com o sentimento de liberdade:

Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens livres, em terras longínquas. Lembravam-se de deuses negros, reais, constantes e tão diferentes daquele Deus-Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. Nesta hora vinha a dor fina como um espinho rasgando o peito. (EVARISTO, 2013, p. 34).

Tio Totó e sua esposa lembravam histórias de liberdade que não foram vividas por eles, mas que vinham de terras africanas e que

ecoavam em sua ancestralidade. É curioso que a narradora faça, em outro momento da narrativa, a observação: “o banzo alimentando a vida” (EVARISTO, 2013, p. 52). Ou seja, o banzo é considerado como elemento de resistência do negro. Por meio do banzo, mantém-se viva a ancestralidade, o seu espaço de origem, a vida de liberdade que persiste na memória.

A relatada “dor fina como um espinho rasgando o peito” atravessava gerações e parece, também, espelhar o sentimento da narradora. O que acontece com a pequena família, na travessia do rio, é descrito numa intensa carga de imagens, que se justapõem numa sequência que busca sintetizar a tragédia, pois somente Tio Totó consegue chegar do outro lado: uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá: “o rio, a cheia, o vazio da barca improvisada, o turbilhão, a vida, a morte, tudo indo de roldão” (EVARISTO, 2013, p. 35). Cabe destacar que essa justaposição de imagens, quase sufocante, é um procedimento narrativo que encontramos em outras passagens de **Becos da memória**, adotado pela narradora para intensificar a carga dramática das imagens.

As memórias de Tio Totó representam a voz do mais velho que traz a reflexão acerca de uma história condenada a perdas, desde o seu início. Para o ser que tem a sua liberdade cerceada e a sua humanidade negada, a vida passa a ser apenas um acúmulo de perdas:

Eu digo que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! (EVARISTO, 2013, p. 45).

A vida, que é negada no presente do escravizado, agarra-se a fios de uma memória ancestral de liberdade. Assim, a dor fina que

batia no peito do cativo se contrapunha a uma memória herdada por meio dos avós, que falavam de uma África saudosa, caracterizada por vastas terras, de gente livre e sol forte. O banzo pode ser entendido a partir da definição de uma memória espacial proposta por Pollak, em que “locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1992, p. 202).

A favela é apresentada pela personagem como um espaço que revela um outro momento da diáspora africana, ponto sequencial de uma trajetória de gerações de africanos e de afrodescendentes. Os avós de Tio Totó perderam a terra natal, quando foram capturados e enviados para o Brasil. Ele, assim como seus pais, nasce cativo, sem chão próprio, e, com o desfavelamento, dá-se conta de que nem naquele espaço de refúgio humano havia encontrado o seu lugar.

Ao analisar a história de Tio Totó, Maria-Nova salienta a força dessa personagem, uma possível metonímia de todos que ali estavam, por não se deixar cair pelas “pedras pontiagudas [que] batiam sobre o seu peito [e] sangravam seu coração” (EVARISTO, 2013, p. 46). Ele havia resistido à sede do rio, que, assim como a vida, “levava tudo de roldão” (EVARISTO, 2013, p. 44). Em doze passagens da narrativa, a narradora repete a frase “são, salvo e sozinho”, para se referir ao mais-velho, algumas vezes complementando com a sequência “à outra banda do rio”. Possivelmente, a repetição é feita para salientar a resistência em meio a tantas perdas, evidenciar o *leitmotiv* da história de vida de Tio Totó. Chama atenção, também, que a narradora faça constantemente um jogo com o anagrama “perdas” e “pedras”, para descrever a dor que a personagem carregava dentro de si. Nota-se uma grande recorrência da expressão “pedras pontiagudas”, ao longo da história, como metáfora para o banzo e para as várias tristezas que acometem as personagens. Vale destacar que as repetições também são próprias das histórias orais e, nesse sentido, são estrategicamente colocadas para preservar esse caráter na narrativa.

A força de Tio Totó, para encarar a sua trajetória, fica ainda mais visível quando a narradora enfatiza que ele sempre foi um “homem de risos e sorrisos fartos”. A narrativa parece sugerir que eram risos de resistência contra uma vida que sempre insistiu em lhe impor sofrimento, pois, logo após a descrição de que sua gargalhada retumbava, indicam-se as desventuras dessa personagem:

Ele viera de pais escravos. Viera são, salvo e sozinho da outra banda do rio, deixando nas águas o melhor de seu. Viera de uma primeira e de uma segunda mulher mortas. Viera de filhos mortos. Estava no terceiro casamento, cumpria seu tempo de vida com seus noventa e tantos anos. E até há bem pouco tempo, ria gostoso, ria liberto. (EVARISTO, 2013, p. 71).

A resistência pelo riso, em Tio Totó, confirma-se quando, em suas próprias palavras, revela que “ria, sorria, gargalhava alto para espantar, para debochar da dor” (EVARISTO, 2013, p. 72). O riso, que lhe era característico, começava a desaparecer, a partir das notícias do desfavelamento. A esperança que o fazia acreditar na reconstrução, traço que sempre o acompanhou em meio a tantas perdas, já não o animava. Ele já não tinha mais tempo para cultivar esperança alguma.

Tio Totó passou uma parte de sua vida buscando compreender o ditado “Os sonhos dão para o almoço, para o jantar, nunca”, que fora extraído de um almanaque. Ele não compreendia o sentido da palavra “sonho” no contexto da frase, mas, ao longo da vida, havia sonhado e, naquele momento em que o despejo era iminente, aprendera a significá-lo. Descreve o sonho como “uma vontade grande de o melhor acontecer. Sonho que é a gente não acreditar no que vê e inventar para os olhos o que a gente não vê” (EVARISTO, 2013, p. 74). Aqui, a personagem também mostra que ele fez do sonho um espaço de resistência, pois, independentemente de suas perdas e dores, no presente, ele sempre estava projetando um futuro melhor, inventando para os olhos algo distinto da realidade cruel que

o circundava. Com o desfavelamento, ele já não conseguia sonhar com futuro. Então, compreendeu que o ditado que o acompanhava se referia às fases da vida. A palavra jantar se tratava de uma metáfora para a velhice. Em sua sabedoria, o mais velho declara: “Sonho só alimenta até à hora do almoço, na janta, a gente precisa de ver o sonho acontecer. Tive tanto sonho no almoço de minha vida, na manhã de minha vida, e hoje, no jantar, eu só tenho a fome, a desesperança...” (EVARISTO, 2013, p. 74). O sonho, indispensável à resistência, mostra-se despedaçado, com a falta de perspectiva para a reconstrução em outro lugar.

A consciência de que a favela chegava ao fim e que, junto com ela, tantas vidas também deixariam de existir, fazia com que o banzo de Tio Totó encontrasse o banzo de Maria-Nova. Ele, que jamais havia chorado até o desfavelamento, passava a chorar sempre. Em um registro comovente, a narradora relata:

A menina se aproximava, na tentativa de consolá-lo, abraçando o velho. E, sem pudor, sem orgulho algum, sem vergonha de serem vistos, os dois libertavam o pranto. Tio Totó chorava por todas as dores juntas. Era um choro nervoso, desesperado. A dor ficara muito tempo, muitos anos estancada no peito. Agora jorrava como sangue em hemorragia. (EVARISTO, 2013, p. 183).

Tio Totó habitava aquela favela há mais de cinquenta anos. Havia chegado com a sua segunda mulher, Nega Tuína. Ter um barracinho lá era o sonho nutrido por muitos anos, fruto de muito suor, na plantação e na colheita, pelas fazendas em que trabalhou. A moradia representava a resistência material à vida, que, como um rio, levava tudo de roldão. Tudo começou com um quartinho que, ao longo da sua vida, ele conseguiu transformar em uma simples moradia com quatro cômodos, a qual ainda servia de abrigo para os que dela necessitassem.

O barraco de Tio Totó guardava uma parte importante de sua memória ancestral. A sua caixa de Congada evidenciava feições da resistência cultural africana na diáspora, ainda pulsante naquela favela, embora também mostrasse elementos de negociação com a cultura dominante, conforme a narradora descreve: “o barracão caiado de branco, com uma cruz de madeira na parede, com a caixa de congada, com a coroa de rei. Até bem pouco tempo, Tio Totó dançava congada e brincava nas festas de Reis. Dentro do barracão, conviviam três gerações” (EVARISTO, 2013, p. 128). A narrativa registra, assim, uma importante descrição das formas de resistência da memória africana no Atlântico negro:

A “coroa de rei” que ele usava nas festas de congada brilhava pelo efeito do Kaol sobre a cômoda de madeira. Era bom brincar de rei. Ele vestia roupas vistosas, bonitas. Todas as festas acabavam sempre na capelinha que os participantes do congo haviam construído em honra de Nossa Senhora do Rosário. A imagem ficava sobre o andor que D. Anália e outras mulheres enfeitavam sempre com papel crepom e seda. Maria-Velha, Mãe Joana e Maria-Nova faziam flores para enfeitar a Santa no mês de outubro. A capela era pequena. Só abria nos meses de festas. Maria-Nova gostava das rezas. Nessas épocas quem tirava o terço eram os chefes das congadas. (EVARISTO, 2013, p. 244).

A convivência das três gerações, em um cotidiano de transmissão oral, fazia com que o legado dos mais velhos fosse transmitido à mais jovem; um modo de eternizar a sua memória, como a narradora evidencia: “o velho e a mulher se eternizavam por meio da menina” (EVARISTO, 2013, p. 129). Essa bela imagem na narrativa acaba por registrar, simbolicamente, a força da memória

contra a política de aniquilamento e esquecimento imposta a essa biografia.

Para finalizar essas considerações, lembramos de Constância Lima Duarte (2016) quando destaca o comprometimento da autora de **Becos da memória** com a escrita da história das margens. Numa reflexão sobre o conceito de “escrevivência”, Duarte formula que ele significa “escrever a existência”. Pensando a insubordinação que caracteriza a diáspora africana, a narrativa de Conceição Evaristo marca sua insubmissão, ao escrever a existência desses excluídos, a sua resistência contra o memoricídio. Assim, a narrativa deixa patente que o silêncio imposto às margens não produz esquecimento, mas, ao contrário, impulsiona a formação de mecanismos de resistência, que revelam os desejos de inscrição da memória dessas vozes dissonantes e anônimas.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, W. Escavando e recordando. *In: Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240.

DUARTE, C. L. Marcas da violência no corpo literário feminino. *In: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.). Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 147-157.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FONSECA, M. N. S. Costurando uma colcha de memórias. Posfácio. *In: EVARISTO, C. Becos da memória*. 2. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013. p. 257-266.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schafter. São Paulo: Vértice, 2006.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/8993/7169>. Acesso em: 20 fev. 2018.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2014.

OLIVEIRA, L. H. S. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “escrevivências” em Becos da memória. *In*: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.). **Escrevivências: Identidade, gênero e violência** na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 71-81.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. **Tempo e argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

CAPÍTULO 6

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO ROMANCE *A LOUCA DE SERRANO*, DE DINA SALÚSTIO

Erinaldo de Jesus Borges

O romance **A louca de Serrano**, de Dina Salústio, oferece muitas possibilidades de leitura, tanto numa visão focada nos aspectos literários que marcam seu surgimento e inserção na literatura de Cabo Verde, quanto numa abordagem comparativa com problemas que, em geral, são discutidos mais diretamente por outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, etc. As diversas histórias e personagens que compõem a narrativa podem ser vistas como uma metáfora da história da ocupação humana nas ilhas cabo-verdianas, mas também como uma ilustração da condição humana na Terra, que, em qualquer lugar e época, concretiza-se a partir de visões de mundo construídas e vividas coletivamente. Uma dessas leituras, patente no interior da narrativa e facilitadora de uma análise do conflito gerado por diferentes visões de mundo, é aquela da relação e tensão entre tradição e modernidade.

Narrado em terceira pessoa, o romance é tecido por muitas relações construídas nos espaços urbano e rural, colocando diversas características da condição humana como causas e centro da busca de realização no mundo a que todo ser humano está sujeito, seja fugindo das adversidades que surgem contra a sua vontade, seja indo ao encontro daquilo que julga essencial para uma relação harmoniosa com a realidade. Essa relação é representada em **A louca de Serrano**, não seguindo “à pragmática da vida real”, como afirma Iser ao abordar a relação da literatura com a “natureza humana”, mas explorando a “extraordinária plasticidade dos seres humanos” (ISER, 1996) a partir da encenação que a literatura pode arquitetar. Assim, os personagens que compõem a narrativa travam também essa

peleja de uma forma que, fazendo refletir a condição humana, conseguem ir além dela no sentido pragmático do conceito. Isso significa que o conflito evidenciado em cada personagem aparece no modo de existir e de conceber o mundo, alguns por medo de repetir o passado e por anseio de buscar o novo, como é o caso dos personagens Genoveva/Fernanda, de Filipa, ou de Jerónimo, outros por medo de um futuro que lhes retire todas as referências construtoras da relação pessoal com o mundo, isto é, que rompa a tradição, como é o caso de quase todos os moradores de Serrano. No entanto, esse conflito é possível ser visto no interior da narrativa como representação literária de um ser limitado historicamente, mas ilimitado quanto à natureza de suas possibilidades no mundo. Como afirma Iser:

Se a plasticidade da natureza humana permite, mediante a multiplicidade de seus padrões culturais, uma formação ilimitada e contínua do ser humano, a literatura se transforma no panorama do que é possível, pois não é restringida pelas limitações, ou pelas considerações que determinam as organizações institucionalizadas no interior das quais a vida humana em geral se desenvolve. (ISER, 1996, p. 357).

É justamente por não se restringir às limitações impostas pelas referências pragmáticas da vida humana que **A louca de Serrano** possibilita a leitura de um conflito que se estende para além dos aspectos institucionais e pragmáticos ao mesmo tempo em que se refere a eles. De fato, aquilo que pode ser considerado como “tradicional” e aquilo aceito como “moderno” são concepções da vida cotidiana que em geral se isolam como entidades independentes, não revelando as interações que a narrativa apresenta no trânsito entre elementos da cidade e da pequena e antiga povoação de Serrano. Essas interações suscitam a percepção de um conflito entre visões de mundo vindas do espaço da cidade e

do espaço rural, colocando este último como uma parte do mundo que, apesar de idealizada como definitiva e coesa, traz também a sua ambiguidade e a necessidade de adequação aos novos caminhos da humanidade que se globaliza cada vez mais. A imagem de uma povoação que “abraçava-se sobre si mesma, deixava-se perder no entrelaçar das árvores e das pedras e respirava tranquila, quase bela, quase mulher, quase homem” (SALÚSTIO, 1998, p. 15), é sem dúvida a metáfora de um espaço ambíguo e carregado de contradições, condicionado a valores e normas culturais que ligam o passado ao presente sem reflexão crítica e anestesia a capacidade de mudança nos seus moradores. No entanto, apesar de ser um contraponto que desafia a pequena Serrano, o espaço da cidade não é representado como o paraíso e modelo a ser seguido, pois a diversidade de perspectivas e as conquistas que marcam o meio urbano trazem também muitas contradições e desafios a serem superados, como a diferença de lugares sociais dos moradores, representado pelo contraste entre a família San Martim que é muito rica e outros moradores que são pobres, e pelo avanço tecnológico e científico que não é acessível a todos.

Assim, um ponto importante dessa relação entre o que é da ordem da “tradição” e o que é do “moderno” é que ela aparece na narrativa como um embate de forças conflituosas a partir das contradições advindas de convicções que podem ser morais, religiosas e até ideológicas, tanto em meio ao espaço moderno, como é o catolicismo presente na cidade, quanto no espaço onde predomina a tradição, como são os rituais e rezas de Serrano, ou ainda nascidas de visões de mundo difíceis de serem reelaboradas ou superadas, que também se fazem presentes nos dois espaços. O problema que se impõe, então, é como definir o que é tradição e o que é modernidade e como perceber o conflito entre essas duas visões a partir da construção de cada personagem e dos espaços com os quais eles se relacionam no desenvolvimento da narrativa.

Com efeito, a narrativa põe um problema que é próprio do mundo contemporâneo quanto à própria definição de cada um desses conceitos. Se, por um lado, os muitos avanços científicos e

tecnológicos atuais são incontestavelmente da ordem do moderno, e as práticas culturais que remetem ao passado são atribuídas ao tradicional, por outro lado, a definição do que seja moderno e do que seja tradicional no campo da conduta humana nas diversas relações intersubjetivas que configuram uma sociedade, é algo complexo e requer uma análise fora de qualquer dogmatismo. Isso porque qualquer sociedade humana apresenta em sua configuração muitos trânsitos entre elementos considerados modernos e aqueles definidos como tradicionais que, no contexto pragmático das relações, colocam os indivíduos diante de uma realidade cujas características não se esgotam no que é tradicional ou no que é moderno.

No entanto, para a leitura do romance aqui proposta, o conflito que se estabelece entre visões de mundo distintas na narrativa permite que a tradição seja vista como o conjunto de práticas, ritos e visões de mundo que orientam a vida da população de Serrano enquanto grupo social que se constitui de forma mais homogênea, além de acentuadas marcas do passado no tempo presente, enquanto a modernidade pode ser entendida como um rompimento com diversas práticas do passado por meio de uma substituição dos hábitos antigos por novos modos de expressão e de orientação da própria existência, como é o caso da cidade onde Filipa, com sua memória e suas buscas pela própria identidade e realização pessoal, conecta muitas histórias e vislumbra sempre o futuro.

É a busca de identidade de Filipa que tece a narrativa. Essa busca surge devido ao fato de ela ser uma mulher que cresceu sem uma referência familiar definitiva. Nascida acidentalmente em Serrano, quando sua mãe Genoveva, ou Fernanda, sofreu um acidente e foi resgatada por Jerónimo, morador do lugar, até certa idade não falava, mas sabia desenhar os olhos de todas as pessoas. Tinha por amigos apenas Jerónimo e a louca de Serrano. Quando ela pronunciou as primeiras palavras, Jerónimo sentiu-se feliz. Ela só é levada para a cidade quando adoece, uma vez que não tinha vindo ao mundo pela parteira, não podendo, assim, ser curada por ela. Filipa não pertence à tradição, e isso obriga Jerónimo a buscar outros meios

para salvá-la, confiando-a aos cuidados do padre. Essa experiência traumática ao mesmo tempo em que marca a vida de Filipa, coloca-a livre para superar desafios e buscar o novo, buscando nos vestígios da memória traumática aquilo que se faz presente, mas não pode ser percebido nem compreendido pela própria ausência de forma e de explicação. Como afirma Seligman-Silva, abordando o conceito freudiano de trauma,

[...] o trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, [...] trata-se da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. (SELIGMAN-SILVA, 2010, p. 84).

Aproximando-se o natal de 1994, o personagem está inundada de lembranças e quer fazer algo diferente, após ter conquistado uma carreira profissional e sucesso nos sonhos que havia traçado: quer reunir todas as pessoas do seu passado, família e amigos, no Hotel Samar, empresa que havia conseguido com árduo trabalho. A busca que ela empreende como forma de encontrar sentido para viver representa a experiência traumática que também marca a vida de outros personagens, já que há muitos eventos que vão “além dos limites” da percepção dos personagens que tecem a narrativa. Muitas dessas experiências traumáticas aparecem no conflito entre visões de mundo, já que muitas atitudes que geram tais experiências são impulsionadas por convicções que se sustentam em uma concepção de lidar com realidade. Isso quer dizer que as experiências traumáticas surgidas na narrativa não se isolam na dicotomia tradição e modernidade, ou defesa de elementos do passado e abertura para o futuro.

O personagem Gremiana, por exemplo, representa um trauma presente em Serrano, surgido do conflito entre elementos do passado e perspectivas de futuro. Ela foi violentada e morta, um evento que permanece na vida da comunidade. Ela dá uma noção,

assim como Filipa e os eventos traumáticos que marcam a sua vida, de uma realidade que se faz geradora de experiências traumáticas por ser conflituosa enquanto se constitui de um presente que está preso ao passado por uma tradição resistente e aquele que se constitui de um olhar aberto para o futuro a partir de elementos atribuídos à modernidade.

Dessa noção surgem muitos problemas, já que a coexistência do que é considerado tradicional com o que é considerado moderno aparece na narrativa como um fenômeno recorrente e difícil de ser delimitado. Isso não se distancia da realidade de todas as sociedades do mundo atual, considerado moderno e marcado por tradições seculares ou milenares, com suas contradições antigas e novas. Por isso, essas visões não se excluem e evidenciam um conflito que não se resolve devido à incompreensão e à incapacidade de lidar com diferentes modos de existir no mundo, ou simplesmente da “burrice”, palavra insistente na narrativa. A própria descrição da narradora mostra como esse espaço é colocado em contraste com outros espaços e modos de vida:

Serrano, esquecida da civilização, comprimia-se entre os caminhos remotos que levavam a uma longínqua saída para a capital e região selvagem que se estendia até se perder as vistas, imersa num mundo povoado de seres de estranhos costumes... (SALÚSTIO, 1998, p. 14).

Da mesma forma em que os espaços formadores da narrativa exibem, dentre outras características, uma intensa presença de elementos que podem ser classificados na ordem da tradição constituída pela população de Serrano, ou na ordem da modernidade, representado pela população da cidade, os personagens também apresentam visões de mundo e construções discursivas que trazem a luta entre permanecer nas mesmas práticas, ritos e modelos para as diversas relações ou aceitar e encarar aquilo que é inevitável: as inovações do mundo considerado moderno, bem como as suas consequências e possibilidades.

Com efeito, Serrano enquanto espaço predominantemente marcado por elementos tradicionais, como crenças, ritos e práticas sociais próprias do mundo rural, e a cidade, estruturada pelas conquistas modernas e pelo rompimento de costumes do passado, são lugares que experimentam uma espécie de trânsito inevitável e conflituoso, carregado de desconfiança de ambos os lados. Esse trânsito constante é, com toda força, combatido pela população de Serrano, que por não querer dialogar com outras realidades possíveis, nem conseguir se adaptar a novas circunstâncias, será um dia destruída e arruinada pelo “progresso” da ordem do moderno, que é encenado pela construção de uma barragem para atender à demanda de projetos políticos e econômicos.

Serrano é um espaço distante da cidade grande e de todas as coisas consideradas modernas e, de certa forma, perigosas, pela sua pequena população que tem o horizonte cultural delimitado por convicções rígidas de difíceis mudanças e que, enquanto dão identidade à cultura local, servem também de instrumento de opressão, atraso e “burrice”. A presença do comerciante Loja, por exemplo, é sinônimo de desconfiança, porque, ao mesmo tempo em que é necessária para atender algumas demandas, faz os serranese verem suas práticas e costumes ameaçados. À medida que o comerciante traz algumas novidades, também carrega em si uma espécie de ameaça. Ele é a representação do trânsito entre a modernidade, aquilo que predomina na cidade, considerado pela povoação de Serrano como distante, misterioso e perigoso, e a tradição, aquilo que predomina em Serrano, considerado como modo de vida que não se discute nem se modifica. Como vendedor, ele tem possibilidade de conversar, falar sobre novidades que não há em Serrano, ouvindo também os seus moradores e criando algum vínculo com o lugar. Ao mesmo tempo em que ele conhece dois modos de vida, dialoga com eles e faz a ligação que vai acabar marcando também sua história e o sentido de sua existência, por isso sua presença gera desconfiança na pequena povoação.

A única presença que não oferece resistência e não é questionada é a da parteira, uma mulher considerada sábia que, além

de ser a responsável pelos partos realizados naquele lugar, também realiza curas e inicia os homens na vida sexual ao atingirem a adolescência, além de ser a última voz em muitos casos que fogem da rotina da comunidade. Ela é, portanto, um aspecto forte da tradição. Sendo a autoridade máxima e inquestionável na organização da comunidade, suas decisões são acatadas de forma resignada, não por ideias baseadas em atitudes reflexivas, mas a partir daquilo que a sua sabedoria determina, sempre em conformidade com o que se espera dela. Sua residência é a Casa da Luz, moradia de aparência misteriosa, desde as portas altas e conectadas com os segredos da montanha, até a ligação com a fonte e o vale que dão identidade a Serrano.

O próprio ato de nomear aquele lugar, que antes não tinha nome e passou a se chamar Serrano, foi atribuído à velha parteira, embora a palavra tenha sido pronunciada pela jovem louca que tudo observava do lugar. A cena da nomeação de Serrano ratifica o peso da tradição para a pequena população. Em tempos remotos, quando um grupo de funcionários do governo estivera por lá, ao interrogar sobre o nome do lugar, a população não sabia dizer, porque isso não era importante até aquele momento. Após a pergunta feita e depois longo silêncio, toda a atenção na parteira, de quem se esperava a resposta para questões que ninguém sabia responder, a jovem louca, ignorada por todos, batiza o lugar:

[...] depois de um esforço que ultrapassava toda a energia que alguém pudesse imaginar em corpo tão minguado, ter erguido a cabeça e contemplado a montanha, a fonte, as serras e o céu, num tempo que parecia ter levado dias a concretizar-se; depois de ter fechado os olhos e adormecido, acordou do sono ao qual os estrangeiros dos binóculos e instrumentos raros atribuíam o estatuto de coma débil, com voz segura, precisamente igual à voz com que a moça louca gritava nas noites negras, falou e

disse que o lugar se chamava Serrano. (SALÚSTIO, 1998, p. 19).

Ao dar nome ao lugar, o real é ressignificado e a história passa a ser contada de todas as maneiras que o universo simbólico daquela população comporta e que a palavra como elemento fundamental para a tradição pode trazer. O ato de nomeação é um ato de fundação de uma identidade; é uma forma de dar origem a um elemento primordial da tradição que é o nome das coisas. É possível associar a história Serrano à própria história de Cabo Verde, uma região do mundo que só foi nomeada, simbolizada e só teve uma história iniciada com a chegada dos que detinham o poder, “os estrangeiros” que queriam modificar aquele espaço.

Outro personagem que merece atenção, pelo seu conflito interno que não pode ser comunicado aos outros devido a normas da tradição, é Jerónimo. Ele é um camponês, mas aprendeu o ofício de mecânico quando serviu o exército. Casado com Maninha, uma mulher considerada estéril e culpada, sobretudo depois de ele ter encontrado Genoveva/Fernanda grávida de Filipa, a quem todos dizem ser sua filha e ele não pode desmentir porque é muito cobrado pela figura paterna e pelos seus conterrâneos por não ter filhos. Jerónimo é descrito pela narradora como um homem que consegue ter um horizonte mais amplo, além de um senso de justiça que está acima da tradição, e isso o coloca numa situação conflituosa:

como todos os varões, foi registrado por um funcionário da localidade mais próxima, [...] viu uma cidade quando fez a tropa e projectou ir viver para a capital, pelas possibilidades que se multiplicavam para todos e promessas de sucesso, sonho que ele atraiçou na primeira oportunidade em que se atreveu a decidir. (SALÚSTIO, 1998, p. 24).

Ele está ligado a Serrano por uma tradição forte e difícil de ser rompida, por isso, em seu plano de ir para a capital, “depressa sentiu-

se derrotado”, um homem que, apesar de ideais diferentes dos demais do seu lugar, não podia sair de lá “reforçando no silêncio o trato com a obscura população de obscuros costumes” (SALÚSTIO, 1998, p. 24). O surgimento de Filipa se deu exatamente quando num dia, enquanto trabalhava, encontra uma jovem debilitada, muito doente e ferida. Era Genoveva, filha dos San Martin, a quem ele deu nome de Fernanda, por quem começa a ter um sentimento de amor, cuidado e pureza. Ao descobrir que ela está grávida é obrigado a assumir a paternidade e abdicar de suas vontades pessoais, dando um novo sentido à vida com a criança que chamou de Filipa, porque na tradição à qual está ligado o indivíduo vive para a comunidade, não interessando questões de ordem pessoal.

Genoveva, ou Fernanda, não pertence a Serrano, por isso não pode continuar lá, onde é considerada louca e vagabunda. Depois de conhecer um fotógrafo e reencontrar sua família, recupera a memória, lembra-se que teve uma filha, reencontra-se também com boa parte da sua história escondida, negada por sua mãe, que não queria admitir a presença de uma neta (Filipa) ilegítima e filha de um jovem pobre e “mestiço” (Roberto). Essa personagem problematiza uma questão de gênero, mas também uma questão racial e de classe, pela sua condição de mulher que não se ajusta aos lugares comuns e pelas escolhas não compatíveis com os preceitos do seu meio. Ela está ligada à modernidade, mas também ligada a todos os modos de vida pela condição de mulher, denunciando as contradições de todos os espaços.

Outro personagem cuja condição de mulher, dessa vez no espaço da tradição, se torna relevante no interior da narrativa, é Maninha, esposa de Jerónimo, a quem recai a culpa por ele não ter filhos. Seu sentimento de culpa evidencia um elemento opressor da tradição. Esse personagem é a representação de um modelo social sustentado pela dominação dos homens sobre as mulheres. Podemos percebê-la, assim como afirma Bourdieu, dentro de um modelo que encontra “reunidas todas as condições” que se perpetua. Vendo esse personagem a partir da teoria de Bourdieu, ela se torna também a representação de todas as estruturas sociais do

mundo moderno marcadas pela dominação masculina, porque sua condição de mulher numa tradição que favorece ao homem, não é diferente daquela de outros lugares do mundo.

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere ao homem a melhor parte. (BOURDIEU, 2002, p. 44).

O personagem Maninha carrega a culpa do fracasso da reprodução, não teve filhos, como tantas mulheres de Serrano, e não consegue realizar-se como manda a tradição. Na tentativa de ter filho evita os recursos da cidade, pois seria vergonhoso perante a tradição ter de recorrer às coisas de fora, ligadas à modernidade.

Por outro lado, ainda citando Bourdieu, “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes” (BOURDIEU, 2002, p. 61), uma vez que o homem deve sempre afirmar sua virilidade e ocupar um lugar que requer atitudes, às vezes, para além de suas possibilidades. É o que ocorre com o personagem Jerónimo, apontado pela narradora como um homem que

aprendeu com os outros homens a aceitar sem rebelião tudo o que lhe tiravam, lhe davam ou não, e por isso acolhia sem questionar [...] o fato de não ter filhos, justificando assim a sua indiferença perante o drama que atingia Maninha. (SALÚSTIO, 1998, p. 63).

Ele sabe que é estéril, mas não tem como admitir isso, nem comunicar o fato de forma livre à mulher e ao meio social em que vive, pois a tradição não o permitiria. Embora o problema relacionado à reprodução biológica esteja nele, é sobre a sua esposa Maninha que

recai o sentimento de culpa e a cobrança social. Mas ele também se torna vítima à medida que gostaria de se colocar numa outra posição, mas lhe é exigido determinada postura própria do homem no modelo social em que vive. Maninha tem ciúme de Genoveva/Fernanda e de sua filha, Filipa, porque acha que elas tinham roubado o seu homem.

Assim, vemos um modelo de tradição marcado pelo silenciamento e pela resignação, colocando o homem no lugar de dominador, mas de certo modo também fazendo-o sofrer as consequências desse modelo. O horizonte que direciona o modo de vida nesse contexto não permite uma expressão de rompimento ou de ressignificação, principalmente porque esse horizonte é formado por um universo simbólico limitado ao espaço de interação social dos indivíduos. Nesse sentido, também o espaço onde predominam elementos da modernidade é constituído por um universo simbólico problemático para as identidades individuais, embora haja uma diferença exatamente no que se refere à pluralidade de possibilidades e de caminhos de rompimentos que o espaço da tradição não comporta. O que há entre esses dois modos de se relacionar com a realidade não é uma impossibilidade de harmonização ou de compatibilidade, mas a necessidade de atos de coragem que reorganizem aquilo que não atende mais à busca de sentido, liberdade e autonomia.

No caso de Serrano, onde toda a culpa recai sempre sobre a mulher e o homem é uma figura intocável, é certo que outros problemas presentes na tradição poderiam ser vistos como empecilhos para avanços e um convívio harmonioso com a modernidade nas práticas e discursos, sobretudo porque não se conquista novas visões de mundo nem se estabelece novas relações sem rompimentos que exigem atos de coragem. O desafio maior é que tais atos são sempre silenciados por aqueles que estão no topo do modelo de dominação. Um dos grandes desafios, encenado pelo personagem Gremiana, é que o sujeito na condição de subalterno “não pode falar” (SPIVAK, 2010), no sentido de não poder ser ouvido e qualquer tentativa de autonomia e liberdade ser imediatamente reprimida e violentada. A teórica Spivak (2010, p. 85), diz que “a

questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto”. Podemos ver o personagem Gremiana, casada com Valentim, como uma mulher que se rebelou contra a tradição e, por isso, foi brutalmente condenada à morte pelos homens. Ela continua sempre viva na memória de Serrano, nas palavras da jovem louca e nos remorsos que os moradores carregam pela violência empregada contra ela. Sua atitude de coragem foi silenciada:

A única serrana que se rebelou contra a prática organizada na aldeia para diminuir o sofrimento das mulheres, apaziguar os humores dos seus homens, ou afagar o ego oculto das serranas, não se sabe bem, foi Gremiana que enfrentou a população inteira, num fim de tarde [...], depois de escutar Valentim, o homem com quem vivia desde os treze anos, a gabar-se no bar que ele podia ter todos os filhos do mundo se a mulher não fosse defeituosa (...), apregoando a sua virilidade e a pouca serventia da companheira (...), ela esqueceu a vergonha da mulher humilde, perdeu o medo às pancadas, que viriam e às injúrias que iriam acontecer e gritou as verdades, todas elas, aos homens da região, a todos eles que na mesma hora, juntos, maridos pai irmão, amigos e parentes (...). Vendo o seu poder de macho e o poder tão dolorosamente conquistado ameaçados de cair por terra, sem conseguir esconder nos berros o medo que os diminuía, gritavam todo o ódio que sentiam por Gremiana, afinal todo o ódio que sentiam pelas mulheres de Serrano, e por todas as mulheres do mundo. (SALÚSTIO, 1998, p. 64-65).

Apesar dos remorsos e da percepção de um problema que exige alguma solução, os moradores de Serrano são a representação da ausência de consciência crítica e de reinvenção dos modelos

sociais que orientem as relações intersubjetivas. Nesse contexto, a tradição é um fator de imposição que faz vítimas, sobretudo àqueles que não podem se defender.

No entanto, as imagens de violências e de experiências traumáticas estão presentes não só no espaço da tradição. O problema é que no espaço onde impera a tradição, diferentemente do espaço onde predomina elementos da modernidade, a noção do que é certo, e errado e outros pressupostos do convívio humano, é algo imposto pelo mais forte fisicamente, o homem. Gremiana, além de representar um rompimento com algo da tradição que oprime, representa também a memória de um acontecimento que pode dar novos rumos para certas relações, abrindo o horizonte de um futuro diferente. A memória dela em Serrano não é marcada apenas como uma imagem comum sobre um acontecimento que remete à regularidade da vida da comunidade, mas como uma “culpa” coletiva que se faz presente na história do povo e é vivenciada por cada indivíduo indicando que algo precisa ser revisto.

Da mesma forma, a “louca de Serrano”, uma das protagonistas da narrativa, carrega em si o estigma da loucura e, embora temida, nunca é ouvida pela população. Ela está presente em toda a história de Serrano, desde antes de aquele lugar ter um nome, sempre atenta e ciente a tudo o que acontece, sempre escancarando os fatos e a interpretação da realidade com a coragem que só os “loucos” podem ter. Ela é a presença incômoda de uma voz que tenta transgredir a ordem estabelecida e indica, assim como Gremiana, que algo da tradição precisa ser revisto e que outros caminhos, por mais que pareçam loucos e desconectados da realidade, podem ser a redenção e a única possibilidade de um novo modo de vida. Mas a sua voz é silenciada. Podemos ver nessa personagem, mais uma vez, a representação de um modelo social que não permite que a fala do sujeito subalterno seja ouvida. Assim como afirma Spivak, a respeito de um contexto de subalternidade imposta por uma mentalidade colonizadora, o que efetivamente ocorre em Cabo Verde e que parece servir de material para a produção da narrativa de romance de Dina Salústio, “se o sujeito subalterno não tem história e não pode

falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Apesar dessa constatação, a imagem da “louca” evidenciando as estruturas opressoras e intocáveis deixa uma indagação sobre o significado da loucura, questionando se ela está naqueles que fogem dos padrões estabelecidos ou se está naqueles que obedecem irracionalmente a todos os padrões. Nesse sentido, ela é mais um elemento do conflito que se estabelece no interior das visões de mundo geradas pela tradição, porque ela escancara muitos problemas e deseja apontar os vícios das estruturas injustas da tradição, mesmo que a sua voz não seja ouvida.

Desde a epígrafe do romance, a loucura é apontada com um significado amplo e carregado de sentimentos como coragem, força, amor, cumplicidade e capacidade de desafiar a ordem estabelecida por aqueles que têm poder e determina os rumos da história:

Encontram-se aqui, sem dúvida, pedaços da vida da mulher que batizou Serrano, conhecedora de todos os segredos da vale, origem desta breve narração, chegado aos nossos ouvidos através de processos que juramentos obrigam a calar; uma jovem que não encontrou homem, mulher, bandido ou animal que fosse, que a tivesse chamado filha, que a tivesse feito mulher e por isso, para se vingar, amaldiçoava as criaturas do lugar que, por cumplicidade, tinham torcido o seu destino e a conheciam por Louca de Serrano. (SALÚSTIO, 1998, p. 26).

O par da louca de Serrano, a louca da cidade que desafia as estruturas injustas e as ideologias dominantes no ambiente considerado moderno, também significa um conflito que precisa de atenção. Na cidade, há uma mulher que lidera movimentos políticos contra as injustiças e a irracionalidade presente nas bases que formam a sociedade. Ela é tratada também como uma louca, pois é

um incômodo para os líderes religiosos e políticos que querem manter a sociedade dita moderna dentro dos mesmos princípios que mantém ricos e pobres em lugares que parecem imutáveis. Então, a injustiça e o vício nas relações sociais não são marcas apenas da tradição ou dos espaços isolados e distantes da cidade; as estruturas consideradas modernas guardam muitos problemas e desigualdades nas relações que exigem também a construção de novos caminhos e novas configurações.

Os San Martin, Joana e Pedro, pais de Genoveva/Fernanda, são personagens que se relacionam com o espaço considerado moderno, mas evidenciam uma estrutura problemática para a visão de mundo dita moderna. Eles formam uma família religiosa, ligada à tradição e fé católicas, dona de um patrimônio desproporcional à realidade dos outros habitantes da cidade, pessoas que costumam fazer caridade, ajudar financeiramente na paróquia e nas obras empreendidas pelo padre local. Os San Martin tentam evitar que sua filha Genoveva, se aproxime de pessoas de fora dos seus padrões de consumo e da sua cor. Embora essa família apresente em seu comportamento muitos trânsitos entre elementos ligados à tradição e à modernidade, há uma visão de mundo que a coloca dentro do que é próprio da modernidade, sobretudo por estar ligada aos ideais do presente e às mudanças repentinas do mundo.

Da mesma forma, o Padre, representando uma presença institucional da Igreja Católica trazida pelos colonizadores europeus, indica algo da tradição, isto é, do discurso do passado, em meio ao espaço considerado moderno. A fé se torna um problema da tradição que permeia todos os espaços, até mesmo o espaço considerado moderno. Ela aparece como uma forma de camuflar os conflitos e de escamotear a verdade sobre a sociedade à medida que a fé num paraíso futuro é imposta a todos em discursos apaziguadores das violências sociais, evitando rebeldias e mudanças significativas na realidade. O padre fala de amor aos pobres, mas não denuncia diretamente a acumulação injusta que causa a pobreza, pois é financiado pelos ricos. Seu discurso de que “...o dinheiro é uma arma que se volta contra o dono”, ou ainda a ideia de que “revoltar-se

contra os ricos é pecado”, contradiz totalmente a pregação em favor do amor e da justiça. O discurso do padre serve como anestésico contra a luta de classes. Em seu sermão reza pelos pobres, mas não os desperta para buscar uma realidade que permita sair da condição de pobreza, sempre com promessas futuras, como na sua citação do livro de Mateus, em que diz ser “Bem-aventurados os pobres porque deles é o reino dos céus” (SALÚSTIO, 1998, p. 43), enquanto os ricos já vivem este reino de “bem-aventuranças” aqui. Este discurso é ironizado na irracionalidade dos fiéis que falam de amor, mas desejam uma vingança:

As beatas contentes com o sermão onde o padre falava do castigo prometido aos ricos, viam-se já ao lado de Deus, recompensadas, poderosas e desafiantes, vestidas de ouro, abanando as asas de pratas, como leques, olhando por cima do ombro a família San Martin e para todas as famílias dos San Martin do mundo, acorrentadas, enxovalhadas, a caminho do inferno... (SALÚSTIO, 1998, p. 42-43).

É a “louca” da cidade que causa um desconforto e aponta as contradições desse discurso. Mas, na análise dessa personagem caberia a pergunta de Spivak (2010, p. 85): “Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno?”. O que essa personagem mostra está perfeitamente de acordo com o que Spivak afirma logo em seguida a essa indagação, referindo-se aos processos de legitimação da ordem que coloca o subalterno, sobretudo a “mulher” numa situação ainda mais complicada. Se não há uma configuração social que possibilite outra consciência baseada em informações e relações de equidade nos discursos, “a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve” (SPIVAK, 2010, p. 86). Com efeito, ao tentar denunciar os problemas da sociedade moderna e despertar os “fiéis” para lutarem por outra realidade, a mulher “rebelde” da cidade é condenada nos discursos do padre. Ela é tratada pelos detentores do poder na cidade

como a louca de Serrano é tratada pelos que detém o poder, e embora dentro de um espaço considerado moderno é chamada de “uma desconhecida, sem dúvida nenhuma, comunista, que aparece e desaparece quando lhe convém” (SALÚSTIO, 1998, p. 44). Aqui está a presença de uma “louca” que, como a de Serrano, é conflituosa e ameaçadora para as visões dominantes, conseqüentemente silenciada e colocada num lugar que não lhe seja conferida atenção.

Esse conflito não está no encontro de duas realidades distintas que não podem ser harmonizadas, mas aparece nas ações de cada personagem a partir de um jeito de ser no mundo, um modo de vida, que não aceita outras possibilidades, sobretudo no que se refere à tradição junto com os pilares que a sustentam. Apesar de se tratar de visões diferentes, o que se constata na trama da narrativa são personagens que representam certas estruturas correspondentes ou semelhantes em qualquer contexto, como é o caso das diferenças sociais e da condição de subalternidade de uns e de dominação de outros. Caberia, então, diante da constatação da condição de alguns personagens aqui analisados, que podem muito bem ser a representação de diversas realidades do mundo considerado moderno, de novo a pergunta de Spivak “Pode o subalterno falar?”. A resposta dada no desenvolvimento da narrativa de **A louca de Serrano** parece indicar uma sintonia com a afirmação de Spivak em resposta a essa pergunta: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher na lista como um item respeitoso nas listas de prioridades globais” (SPIVAK, 2010, p. 126). Mas, como nada que se constrói socialmente é definitivo, o que a narrativa mostra também é que a constatação das injustiças e a coragem para enfrentá-las resulta no início de uma nova visão criadora de uma nova configuração social.

A construção das personagens de **A louca de Serrano** traz, assim, anseios e sonhos de mudanças dos problemas históricos, colocando a literatura como encenadora de problemas da realidade e provocadora de discussões necessárias à concretização daquilo que todo ser humano quer encontrar para realizar-se e dar sentido à vida, experimentando a liberdade, a felicidade, a autonomia. A condição

espacial e histórica é um fator determinante para a visão de mundo estabelecida como modelo das relações de cada indivíduo com a realidade. Tanto no espaço predominantemente da tradição quanto no espaço da modernidade, a condição humana limita uma visão de mundo que orienta a vida e coloca a todos na busca constante pela harmonia do passado com o presente, visualizando possibilidades de realizações ao longo da vida.

Portanto, além do conflito que se trava entre visões de mundo distintas, aquela estruturada por um universo simbólico próprio da modernidade e aquela estruturada pela tradição, **A louca de Serrano** problematiza a condição da mulher dentro dessas visões como uma realidade que exige mudança urgente em todos os espaços. O percurso das mulheres na narrativa demonstra a luta da mulher para conseguir reconhecimento e emancipação numa sociedade estruturada por normas difíceis de aceitar qualquer mudança no que se refere à tradição, mas o problema se repete no espaço considerado moderno.

Por fim, a representação da tradição e da modernidade, enquanto visões de mundo dependentes basicamente do universo simbólico e, portanto, condicionadas a construções discursivas, sempre depende das experiências, e é a partir delas que o conflito entre essas visões se instala na narrativa apontando para diferentes perspectivas que não se harmonizam sem atitudes de rompimento e de coragem, mas também de informação, conhecimento e construção de uma nova ordem social.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectiva de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretscner. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

SALÚSTIO, D. **A louca de Serrano**. Mindelo: Spleen Edições, 1998.

Roberta M. F. Alves e Wellington M. de Carvalho (Orgs.)

SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

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

CAPÍTULO 7

IDENTIDADE E MEMÓRIA: AS MISSANGAS INDISSOLÚVEIS QUE UNEM EM COLAR A HISTÓRIA, EM *BOM DIA CAMARADAS*, DE ONDJAKI

Anna Maria Claus Motta

*Para alguns, lembranças reais juntam-se assim como
uma massa compacta de lembranças fictícias.*
(HALBWACHS, 2006, p. 32).

1 INTRODUÇÃO

A literatura é como as boas sementes que plantadas em terreno fértil produzem os melhores frutos. No caso da arte da palavra, o espaço e o tempo são essa boa terra que propiciam o surgimento de pessoas-artistas, escritores e poetas que, mais do que as outras, estão conectadas a eventos de seu tempo.

A consciência dos eventos históricos, reflexões a partir dos fatos, leituras, vivências, coletâneas de relatos orais do presente e do passado, permitem ao poeta e ao romancista, no momento da criação, reorganizar, refazer, recriar, reviver, reescrever, não somente as histórias dos Outros, mas principalmente recortes das próprias, as do seu tempo. A escrita trabalhada, evocada, retorcida e rasurada pela ação e trabalho com a memória resulta em forma de criação narrativa, e serve de alinhavo para a costura dos tempos. O crítico Mikhail Bakhtin, em seu texto **Estética da criação verbal** (1997), afirma que a história do romance está ligada ao equilíbrio entre tempo e espaço na narrativa.

Esse alinhavo múltiplo e necessário à permanência da contação da História humana é sempre lembrado por modos diversos de narrar, e por autores que de uma ou outra forma realçam

essa costura com linha e cor que permanecerão como registro de marca própria. Entre esses escritores, o moçambicano Mia Couto contribui com duas linhas de sua meada; a primeira, já na Epígrafe de **O fio das missangas** (COUTO, 2009) quando, em reflexão, escreve que: – A missanga, todas a veem. Ninguém nota o fio que em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo. A segunda também é escrita pelo autor no conto que dá nome ao livro, através da voz do personagem conhecido por todos como “jota eme cê”. Pelo hábito de se deixar viver no tempo e frequentar o mesmo lugar, mesmo sem ser idoso, JMC foi “ganhando muitas velhices”, pois “sua lembrança só chega às coisas antigas”. Diz o personagem em diálogo com o protagonista, metaforicamente, ao se referir às muitas mulheres pelas quais se apaixonara no passado “[...] – A vida é um colar. Eu dou o fio, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas, as missangas ...” (COUTO, 2004, p. 65-66).

As organizadoras de **A kinda e a Missanga**, Chaves, Macêdo e Vecchia (2007), recorrem também a recurso estilístico imagético semelhante para saldar uma promessa feita, ligando passado e presente, ao evocar o homenageado do livro, Luandino Vieira, a partir da Epígrafe do romance **João Vêncio – os seus amores**, momento em que o protagonista rememora a precisão do alinhavo:

[...] Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se, não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de contas amigadas. (CHAVES; MACEDO; VECCHIA, 2007, p. 11).

O arremate forte dos fios das muitas missangas, temporário e sempre sujeito ao acréscimo de uma outra volta de contas contadas e amigadas, também são trazidos, em outro espaço, por Maria Nazareth S. Fonseca e Terezinha Taborda (2007), em “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”.

No ensaio mencionado, as estudiosas da literatura e história dos países africanos de língua portuguesa trazem, alinhavado, o sempre necessário apanhado sintético do processo histórico de quase quinhentos anos de assimilação, de parte a parte; desde a conscientização das ex-colônias portuguesas em relação à própria identidade africana, às primeiras manifestações literárias e as demais publicações que se seguiram; e, ainda, a compreensão de como esses autores, cuja escrita em língua portuguesa manifesta a realidade complexa do “homem-de-dois-mundos” (FONSECA; TABORDA, 2007, p. 14): o dos modelos literários estrangeiros e vários, e as manifestações advindas do contato com as línguas locais.

Nesse percurso secular, as estudiosas evidenciam a trajetória do homem africano colonizado que vai não só se transformando como homem social, mas também evoluindo em sua expressão na escrita, cujo foco temático transita entre o real, na presentificação dos eventos, e o ficcional, no espaço da fabulação; entre a influência do meio em que vive e a conscientização de sua nacionalidade; o homem africano entre a reafirmação dos valores essenciais que deseja defender como inegociáveis, e o tipo de sujeito pelo qual deseja ser conhecido; entre a influência e o valor de seus antecedentes ancestrais, e a identidade cultural que passou a ser conhecida e, a seguir, reconhecida através da literatura.

Os sujeitos das vozes, poetas e romancistas, sucedem-se no prolongar desse colar de fios. Cada qual traz a contribuição de seu tempo e a História que vivenciou, além das outras incontáveis que ouviu da narração dos outros. Desde o início, o ajustar as missangas memoriais nos fios, em Angola, literatura objeto do estudo, há registro de José da Silva Maia Ferreira (1849) e seu livro **Espontaneidades da minha alma: às senhoras africanas**, ter sido o primeiro livro a ser impresso no país. No entender de Carlos Everdosa (1974), não obstante, Maia Ferreira é ainda, no tempo, anterior aos precursores.

Para o crítico Luiz Kandjimbo (1977), é Antônio de Assis Júnior, com o livro **Segredo da morta** (1935), o marco inicial da literatura angolana. A temática do romance aborda um momento de transição

e de desenvolvimento social, cultural e econômico das populações que vivem em torno de Luanda, a capital.

Contemporâneos a Assis Júnior na escrita são os escritores Castro Soromenho e Óscar Ribas. Soromenho tem como temática de suas obras, entre essas **Terra Morta** (1949), aspectos da vida angolana, quando era produtiva, ainda sob administração portuguesa; Óscar Ribas, com sua obra **Uanga** (1950/1951), destaca-se pela pesquisa etnográfica refletida na criação da arte narrativa.

Do século XIX para os tempos da contemporaneidade ressaltam, Fonseca e Taborda, que muitos eventos históricos importantes serviram de temática, para que a sensibilidade dos artistas da palavra angolana pudesse recriá-los, não só se inspirando no contexto histórico social, como também no registro documental e nos mujimbos. No decorrer dos séculos, seja nos tempos pré-colonial, colonial, o da guerra colonial pela libertação do país e o das duas décadas de Guerra Civil e suas consequências, ou mesmo nos recentes tempos de paz, os romances têm apresentado temáticas que lembram a cronologia dos eventos, desde a evocação da “mãe – pátria”, dos valores ancestrais, das formas culturais africanas e da tradição oral, assim como a valorização da nacionalidade, o reencontro com a própria identidade, individualidade, fraternidade e a tentativa de reconciliação do homem com a própria condição. O que altera, varia ou evolui é o recorte social e contexto de preferência do autor, as marcas ideológicas, o tom e as cores matizadas dos fios que alinhavam as contas-narrativas.

Da mesma forma que os eventos históricos sucederam-se, incluindo os de libertação, as formas narrativas, paulatinamente, passaram a evidenciar, primeiro, o trabalho de distanciamento da língua portuguesa de tradição europeia que servia como principal modelo de escrita; depois a opção pela influência de modelos estrangeiros, incluindo o brasileiro, quando o uso da língua passou a servir como elemento transgressor e em busca da palavra precisa; a seguir, a língua literária portuguesa, em Angola, passou a ser empregada como elemento de aproximação dos falares do povo, passando a constituir ambiência e a ser também marca de identidade

da literatura dos autores angolanos. Afirmam Fonseca e Taborda (2007, p. 38) que:

[...] o discurso literário ultrapassa os obstáculos típicos da língua, como código regulador do discurso “coerente” que sustenta o corpo social, e funciona como o logro, o lugar que dialoga com o dentro e o fora, como o interior e o exterior da linguagem literária, quando o discurso poético tem caráter testemunhal [...].

Dessa forma, as memórias construídas, as vozes originárias dos antigos mais-velhos no processo da formação cultural angolana, adicionadas às situações coletivas, vivências individuais, as ouvidas e as influências narradas por testemunhos, assim como as próprias dos romancistas e poetas, sob os diferentes pontos de vista do narrador e do Eu poemático, são trazidas como vozes autorizadas para o espaço da literatura, em busca da reafirmação da própria memória, identidade e angolanidade.

2 HISTÓRIA, IDENTIDADE E MEMÓRIA SÃO AS MISSANGAS INDISSOLÚVEIS NA FORMAÇÃO DA CULTURA DE UM POVO

No ensaio “Identidade Nacional e Identidade Cultural” (2005), Eurídice Figueiredo e Jovita Maria Gerhein Noronha abordam a “noção de identidade” como plural, levando em conta seus contornos indefinidos e as áreas de estudo que a envolvem, desde a ontologia, passando pela Sociologia e Antropologia na nomeada modernidade tardia. As autoras trazem ainda as reflexões de Hobsbawm e seu estudo **Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade** (1998), no qual Hobsbawm afirma que para designar a identidade de um povo é preciso “preencher requisitos”, como haver associação histórica com um Estado existente e reconhecidamente durável, haver uma elite cultural

estabelecida e acervo literário escrito, além dos sujeitos, e provar sua capacidade de defesa e conquista.

Outra reflexão apontada, a de Stuart Hall, descreve a “evolução do conceito de identidade” através das concepções dos sujeitos, como iluminista, sociológico e pós-moderno; já, Taylor (1994, p. 41-42), aponta que a identidade está sempre em forte ligação com a ideia de reconhecimento, pois designa algo que se assemelha à percepção que as pessoas têm de si mesmas e das características fundamentais que as definem como seres humanos.

Os estudos dos críticos, sinteticamente apresentados sobre identidade coincidem, cada um a seu modo, afirmando que a noção identitária somente é formada em relação dialética com os outros; e que estes servem de mediadores e transmissores da cultura; portanto, não pode haver identidade elaborada isoladamente mas, sim, em constante tensão e negociação pelo Sujeito, que sempre deve se reconhecer como indivíduo e sentimento de pertença à própria nação concebida como território, entidade política, povo, cultura, espírito e instinto de nacionalidade, isto é, coletivamente.

Ao iniciarmos este ensaio, buscamos afirmar a necessidade de haver o conhecimento da cronologia da História de uma nação, e que essa se apresenta incompleta e sempre em construção de um devir. Os sujeitos da História devem ser, sucessivamente, os responsáveis pelo registro documental desse vir-a-ser, não só para guardar, resguardar e atualizar a memória nacional, como registrar, impulsionar e inspirar a escrita literária nas suas diversas formas. Novamente, História, Identidade e Memória se amalgamam e reorganizam as missangas na feitura do colar da contação.

Para pensar a Memória, através da literatura e de um autor representante da “elite cultural estabelecida e seu acervo literário escrito”, conforme Hobsbawm, trazemos o angolano Ondjaki, romancista da mais nova geração de escritores reconhecidos. O conhecimento da História, a preservação da identidade e a vivência da memória do jovem escritor, atualizadas ao seu tempo, ao contrário dos mais antigos, como os já citados Castro Soromenho, Óscar Ribas e Luandino Vieira, entre vários outros tão importantes

que o antecederam, não mais autorizam que a escrita do autor, em língua portuguesa, necessite manifestar a realidade complexa do “homem-de-dois-mundos”, pois os tempos são outros; mas sugerem ao homem, cidadão civil e escritor contemporâneo que nasceu em nação já independente, a possibilidade de escolher e transitar pelos tempos do mundo real e/ou ficcional que desejar. A memória social de Angola e seus contextos históricos, acumulados, assim como a identidade angolana, não obstante, estão estreitamente entrelaçadas, coletivamente, pois toda memória é, por definição, “coletiva” (HALBWACHS, 1990).

O diálogo entre a arte literária, a memória do narrador-protagonista e a marca de oralidade em tom de conversa informal, perpassam a narrativa e evidenciam no romance **Bom dia, camaradas** um recorte memorial da infância/adolescência do protagonista, quando este narra uma das rotinas familiares, a hora do almoço:

Assim já era a hora do almoço. As minhas irmãs chegavam da escola, o meu pai também chegava. A casa ficava mais barulhenta, mais o barulho do rádio na sala para ouvir as notícias, mais o rádio do camarada António ligado na cozinha, mais a minha irmã caçula que queria contar tudo o que tinha se passado na escola nessa manhã [...]. (ONDJAKI, 2006, p. 27).

Muitos estudiosos, a partir da segunda Guerra Mundial, têm se debruçado no estudo da Memória. Andréas Huyssen, em seu pequeno livro **Seduzidos pela memória** (2000), observa que a memória se tornou um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes, pois veio contradizer os valores cultuados na primeira metade do século XX.

No início do século passado, a conquista da velocidade, as máquinas que permitiram inaugurar novos modelos nas relações de trabalho, e os novos e aperfeiçoados meios de transporte coletivos exibiam, na Europa, assim como as Vanguardas artísticas que

propunham romper com o academicismo, as imagens de um “novo” homem, inserido na cultura modernista e modernizadora. A partir da década de 1980, entretanto, atendendo a uma outra necessidade desse novo olhar, delineou-se um novo momento, uma nova era social, política e econômica: a da globalização e mundialização.

Confirmando essa mudança de forma não esperada, a geografia política se deslocou dos “futuros-presentes” em que se apoiava no passado para os “passados presentes”. Juntamente com os tempos “da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSSSEN, 2000, p. 9-10), na década de 1970, um outro tipo de discurso passou a privilegiar o espaço da memória.

Pioneiros na percepção dessa mudança e evolução, alguns intelectuais e políticos ocidentais passaram a se interessar por outras culturas diferentes da europeia, voltando o interesse para a busca de “outras tradições e pela tradição dos “outros” (HUYSSSEN, 2000, p. 10), até então desconhecidas. Esse diferenciado comportamento fez com que muitos se perguntassem sobre a validade desse interesse obsessivo pela memória num mundo em que os contornos das fronteiras se mostram cada vez mais fluidos, velozes e pouco duradouros.

A tentativa não exitosa de o homem tentar andar sempre em frente sem olhar para trás, para o pretérito, confirmou a impossibilidade que este tem, histórica e antropologicamente, de construir o presente e o futuro, sem estar atrelado à memória e à história passada. A memória é a responsável por ir enfiando as missangas, alinhavando e costurando o tempo e o espaço compreendidos “como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas entre si de maneira complexa” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). Ambos, tempo e espaço, evidenciam elementos indicadores que permitem ao sujeito escolher a memória que deseja evidenciar.

Pierre Nora (1984, p. 23), em sua obra **Entre Memoire et Histoire: la problématique des lieux**, afirma que “A memória é a vida, sempre vivenciada por sociedades vivas e fundadas em seu nome; ela

está em evolução permanente e aberta à dialética do lembrar e do esquecer”. Para o historiador francês, não havendo mais a memória viva, passada de geração a geração pela experiência, surgiu a necessidade da criação de “lugares de memória”, cujos espaços são destinados à preservação dos vestígios que sempre se mostrarão incompletos. A “reconstrução” do que já não mais existe, busca se nutrir das recordações afetivas, particulares ou sociais.

Halbwachs, sociólogo durkheimiano, ao analisar em seu livro **A memória coletiva**, ressalta que as “lembranças permanecem coletivas” (HALBWACHS, 1990, p. 26) porque podem reunir e mesclar lembranças reais com outras fictícias. Le Goff, em seu livro **História e memória** (2003), define-a como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (LE GOFF, 2003, p. 467). Le Goff debruça-se no estudo da origem da memória nas “ciências humanas” e envolve-se com a evolução da “memória social” manifestada em diferentes épocas e em diferentes culturas. Afirmo o pesquisador que “[...] A memória é um elemento essencial do que costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 2003, p. 469).

Já o historiador Catroga (2001, p. 44), vale-se das tipologias de memória, de Joël Candau (1998), que a conformam como proto-memória, memória propriamente dita e metamemória, para discutir as suas funções específicas. Afirmo o historiador que essas tipologias de memória se mantêm conectadas “num processo estruturante do próprio eu” e, também do social. Para Catroga (2001, p. 50), é a “identidade como uma construção social, “sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o eu e o outro”, mantido entre os indivíduos, fundamentalmente, no interior do núcleo social familiar, espaço próprio para que sejam repassados os valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situam. Dessa forma, a memória é construída “individual” e “coletivamente”; e também reitera que a “identidade é uma construção, de certa maneira sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o eu e o outro” (CATROGA, 2001, p. 50).

Rita Chaves, estudiosa das literaturas africanas, em seu livro **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários** (2005), discute a função da memória em espaços culturais que, ameaçados por um processo cruel de amnésia, vasculham o passado em busca de recompor seus traços identitários. No capítulo dedicado a essa reflexão, Chaves faz luz ao fato de a memória ser o componente basilar da identidade do povo angolano, ressaltando a função da literatura nesse processo.

Chaves reitera o papel fundamental da literatura produzida por Luandino Vieira, afirmando que, na obra do reconhecido escritor, a memória surge “como um espaço de reinterpretção da terra” (CHAVES, 2005, p. 81). A autora acrescenta, ainda, que o passado, transcriado, é ponto para reflexão, e a memória literária constitui matéria vasta, pois funciona como um lugar onde se confrontam experiências, através das quais se processam os traços de uma forma literária capaz de abordar a totalidade da vida reclamada pelo homem em sua historicidade.

Do trabalho com a memória que vem sendo realizado na literatura nos países africanos de colonização portuguesa, percebemos que esse se evidencia como “uma nova volta do colar” identitário e memorial, isto é, a aproximação célere de outro estágio de um processo violento de descolonização que se conclui com a conquista da Independência, na maioria dos países, na década de 1970. Angola, pátria do escritor Ondjaki, conquistou-a em 1975, um ano depois da queda do regime ditatorial de Salazar, em Portugal e dois anos antes do nascimento do autor.

A partir de 1975, portanto, iniciou-se em Angola um período de tensão marcado por um outro processo de lutas, talvez ainda mais doloroso, porque desencadeado por conflitos de orientação étnico-política entre lideranças nacionais. O novo governo ajustou os diálogos com a ideologia socialista, via União Soviética e Cuba, sem que os grandes conflitos e as intensas carências de ordem social pudessem ser, antes, resolvidas. As tensões e as disputas somente se acirrariam após a morte de António Agostinho Neto, líder político, médico, escritor e primeiro Presidente de Angola independente.

Para quem conhece um pouco da história de Angola, o termo “camarada”, no título do romance a ser analisado no **Bom dia, camaradas** (2006), pode ser tomado como indicador do tempo a que os fatos rememorados no espaço narrativo remetem. Os acirrados embates da Guerra Civil que durou em torno de 27 anos e só concluiu com a morte do líder da oposição, Jonas Savimbi, em 22 de fevereiro de 2002, são retomados a partir da visão de um narrador que se coloca dentro dos fatos. É desse lugar estratégico que o narrador, com um tom de galhofa mais próprio à criança/adolescente, relembra as notícias de um dos muitos conflitos que marcaram indelevelmente a história recente do país e que eram divulgados, cotidianamente, na hora do almoço: “[...] primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido alguma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes” (ONDJAKI, 2006, p. 28).

Contribuindo com a reflexão teórica, Motta (2010, p. 12),

[...] partindo da força com que a literatura retoma a memória de tempos de guerra, é possível pensar que a sociedade angolana haja construído quatro amplos “tempos de memória” que estão presentes na história literária do país: a memória do tempo do antigamente, o anterior à invasão e à conquista portuguesa; a dos séculos de colonização, tempo de assimilação, mas também de intensas negociações sociais, culturais e linguísticas que a literatura exhibe em vários momentos; a do período relacionado com o pós-independência, marcado pela guerra civil; por último, a do tempo presente recodificado pelos diferentes passados que se mostram, de forma significativa, em literatura mais recente.

Em obras do “tempo presente”, como a **Bom dia, camaradas**, percebe-se a confluência de lembranças de todos esses tempos, as

quais, evocadas e transformadas constante e fortemente no tempo atual, fomentam a produção literária e os esforços para que as tensões também se mostrem no uso da língua portuguesa, tornando a arte literária um importante veículo de cultura, memória e de identidade. Esse trabalho de memória, no espaço da literatura, de certa forma, confirma-se nas palavras do historiador francês Henry Rousso (1992, p. 95), para quem “a memória é um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros”.

No caso de escritores jovens como os da geração do autor e o romance em análise, podemos perceber uma maneira singular e diferenciada de relatar a memória e reafirmar a identidade de seu país como “um lugar de memória”. O texto, em uma tessitura marcada pela oralidade, ressalta questões relacionadas com a memória e com a construção da identidade.

Ondjaki confirma as incursões frequentes no passado recente por sentir-se ligado a fatos e acontecimentos, que sendo de sua história pessoal, também o são da cidade em que se criou e do seu país. Como lembra Ndalú, o protagonista, ao narrar uma das situações que obrigava os cidadãos, pedestres ou motorizados, a manterem uma postura rígida, uniforme e treinada sempre que o Presidente, escoltado pelos batedores, se deslocassem pela cidade:

[...] A marginal tinha FAPLAS com metralhadoras e obuses e de repente começamos a ouvir sirenes. *Deve ser o camarada presidente que vai passar*, [...] O camarada João encostou o carro imediatamente no passeio, travou, desligou, o ponto morto e saiu do carro. Eu saí também do carro [...] só podíamos voltar ao carro passado um bocado [...]. (ONDJAKI, 2006, p. 55, grifo do autor).

No pequeno romance, a memória mais concreta de um período da Guerra Civil é posta em diálogo com lembranças do período de colonização portuguesa, lembradas pelo cozinheiro

António que, saudoso, contava ao menino sobre um tempo em que este ainda não era nascido: “[...] – *Menino, no tempo do branco isto não era assim...* [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 17, grifo do autor). Nessa narrativa misturam-se, na visão do narrador, lembranças de situações vividas pelo autor do romance. Quando a protagonista intenta contar fatos de sua infância/adolescência, reforçam-se traços autobiográficos, sem impedir, no entanto, que a fantasia esteja sempre presente.

As vivências do autor, Ondjaki, mostram-se bastante diferenciadas daquelas de seus compatriotas “mais-velhos”, cujas narrativa recorreram a outras urgências, em meio à violência das guerras. A visão da história da sociedade angolana é apresentada no **Bom dia, camaradas** sob uma perspectiva mais positiva e, aparentemente, menos dolorida, porque os cenários retratados de uma maneira particular são os da cidade de Luanda e das “excentricidades” que esse espaço ajuda a construir; e das pessoas diferentes ou mesmo exóticas que habitam esse lugar como Maxando, homem que desperta imaginação nos habitantes, mas ainda mais nos adolescentes, pela sua má aparência “[...] com as barbas dele enormes, o penteado rasta, e aquela cara que metia medo [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 53).

As categorias Identidade e sua construção, e a valorização da Memória perpassam a narrativa. Ondjaki procura reconstruir no espaço narrativo o passado histórico e as feições identitárias, internalizadas a partir da infância, em contação oralizada, fazendo-os emergir e se entrecruzarem os espaços da realidade e da ficção, no trabalho com a memória onde o narrador se posiciona frente aos fatos recuperados pela memória, e alçados ao lugar afetivo por um narrador-adulto.

O passado que o romance evoca em tempo imperfeito “durativo” e “iterativo” (ECO, 2006, p. 19), insere-se numa representação seletiva da memória que envolve o espaço familiar, social e escolar do narrador-protagonista adolescente, cuja história, com traços de testemunho, estabelece interessante jogo entre realidade e ficção, através de uma forma oral e linear de narrar a

história do seu país, demarcada por marcos concretos de tempo e espaço, e retomar as evocações a um tempo em que Angola era colônia lusa.

A memória dos sentidos, é um recurso presente no modo de o narrador trazer para o presente a natureza ancestral e determinadas formas de percepção do mundo que condizem com as do africano. A escrita procura dar conta das evocações de realidades a partir de cheiros, de sons, de sentimentos, enfim, as lembranças mais interiores e as mais recentes reforçam e reinstalam no romance a questão da identidade.

O aspecto humanista presente na narrativa se sobressai nesse jogo tensionado entre a percepção da diferença, e o objeto de convivência, evidenciando que o comum, na regra moral estabelecida, é reforçar aspectos essencialmente humanos que estão nos casos miúdos, nos restos que a memória traz à cena. A humanidade também está presente nas conversas estreitas e reforça valores como como afeto, amizade, solidariedade, cumplicidade, bondade, fascínio ao outro. Para o protagonista, os “camaradas da escola”, tão diferentes entre si como ele próprio, filho de ministro, e seu colega Murtala, tão pobre que “[...] na casa dele, quando chove, só podem dormir sete de cada vez, os outros cinco esperam todos encostados na parede onde há um tetozinho que lhes protege [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 137).

Os colegas do protagonista compõem a “sua turma dos anos 1980”. Esses são, reconhecidamente, os seus amigos: “romina, petra, romena, catarina, afrik, iko” e “todos os outros que estão incluídos nestas vivências, e os demais, cujos nomes o tempo me roubou”. Ondjaki assume os amigos do passado já como ficção, reforçando o caráter ficcional de uma obra que tem muita proximidade com o testemunho, mas, ao mesmo tempo, tem fortes marcas de invenção.

Como num jogo intercambiável entre realidade e ficção, Ondjaki, ao mesmo tempo em que acena estar plantado na concretude dos acontecimentos históricos e factuais do período escolhido para rememorar, sela o pacto da “verdade” ficcional entre narrador e narratário, rasurando os compromissos com a realidade.

De outra parte, o autor permite que a narrativa ficcional assuma também uma dimensão quase real, ao selecionar referentes de um tempo histórico e entidades não ficcionais que permitem a construção do relato.

Os fatos lembrados são, todavia, publicados em obra literária; e logo as pessoas ganham estatuto de personagens, assim como os dados de um tempo real são transformados em matéria de ficção, já que somente o escritor pode, sobre eles, dizer: eu sou testemunha desse tempo vivido. Ressalta Compagnon (2006, p. 34), que a “[...] referência pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela”. Por isso o recorte é sempre uma fração, nunca é o absoluto. E complementa Nora (1984, p. 23-25), que uma narrativa que se anuncia se referindo à memória é “[...] a representação do passado. É a vida vivenciada, sempre em evolução. É afetiva, mágica e seletiva segundo as necessidades [...]”.

Bom dia, camaradas é uma narrativa curta e está dividida em duas partes. A primeira se inicia com um diálogo entre o protagonista, que assume a seu tempo a voz do narrador, e António, o cozinheiro da família; e conclui com uma reflexão nostálgica do narrador sobre a inevitável separação de alguns amigos ao final de mais um ano escolar, e a saudade antecipada desse tempo adolescente. “[...] – Quando mudarmos mesmo de escola, mais tarde, ou quando acabarmos a décima primeira, aí nunca mais vamos nos ver, nunca mais vamos ver nossos colegas [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 93).

A segunda parte se inicia com memórias do narrador sobre a véspera do retorno de sua tia Dada a Portugal, quando ambos conversavam na varanda da casa sobre sua temporada de férias, em Luanda. Essa cena, para o narrador, vem intimamente associada aos sentidos. O escritor a descreve se valendo de oxímoros, da aproximação de percepções olfativas e auditivas. Assim, a noite da despedida da tia é lembrada por seu “cheiro quente”, pelas rosas muito encarnadas, barulho de grilos, lesmas, gafanhotos e cigarras. Ao retomar essas lembranças, o narrador-protagonista afirma que a

“Noite tem cheiro, sim” (ONDJAKI, 2006, p. 99), salientando um processo de rememoração que capta as sensações sentidas, por vezes, mais do que o fato em si.

Os exemplos acima mencionados, referem-se a uma estratégia do narrador-protagonista para ressaltar não apenas os fatos lembrados, mas as impressões vividas no passado. O tropo sinestesia, uso figurado de palavra ou locução, é empregado talvez como uma forma de marcar a forte tendência de retomar às lembranças do passado, trazendo-as juntamente com os cheiros que caracterizam um objeto, uma sensação, um modo de observar característico: “[...] Estava muito calor, e lembro-me de ter sentido uma vez mais aquele cheiro assim generalizado de catinga” (ONDJAKI, 2006, p. 39).

O realce dado aos cheiros é um modo de o narrador se referir também à natureza intrinsecamente ligada ao homem africano, como se todos estivessem embebidos dela, dos seus cheiros, perfumes, aromas, gostos, sons, cores, barulhos. Com uma percepção que mistura sensibilidade, lirismo e humor, o narrador procura retomar aquilo que no tempo lembrado, significa a cidade de Luanda para o menino.

Ao reconstruir um tempo vivido, o narrador destaca detalhes apreendidos por uma visão alegre e, muitas vezes, ingênua do protagonista que, embora seja muito atento ao que se passa à sua volta, não compreende os sentidos que os adultos dão aos fatos vividos por ele. Recorda o narrador de certa tarde em que, como ele, alguns colegas e os professores cubanos foram convidados por Romina a lanchar em sua casa, pois era o aniversário do seu irmão. Nessa tarde, o narrador adolescente presenciara um fato que lhe ficara guardado na memória para sempre e, naquele momento, significara apenas mais um dos muitos impregnados de humor e sátira. Somente alguns anos mais tarde, já adulto, é que esse compreende o profundo significado daquele ato que lhe parecera muito “engraçado”, pois estava distante da sua realidade, e que fora protagonizado pelo professor cubano, Angel:

[...] A mesa estava bem bonita: tinha croquetes, sandes, gasosas, fruta, bolo e torta, ficamos logo com água na boca, todos com os olhos já tão acesos que ninguém deu os parabéns ao miúdo. E quem tinha os olhos mesmo bem acesos era o camarada professor Angel, tipo nunca tinha visto tanta comida junta, dava gosto ver-lhe atacar o pão com compota. [...]. (ONDJAKI, 2006, p. 45).

Elemento importante para a leitura do livro é o fato de as partes serem iniciadas por epígrafes que se tornam parte do texto e, ao mesmo tempo, antecipam o desenvolvimento da narrativa. A primeira e a segunda parte do romance iniciam com epígrafes de Óscar Ribas e, de certa forma, indicam a motivação do exercício de memória exigido para a construção narrativa, como a epígrafe: “Tu, saudade, revives o passado, reacendes extinta felicidade”, diz bem dos afetos que serão revolvidos para compor o pequeno livro. O trecho tomado ao escritor Óscar Ribas indica a intenção do jovem escritor de retomar momentos vividos no passado, sem a intenção de fazer um levantamento factual do período selecionado, mas, particularmente, retomá-lo a partir dos afetos e da interação viva do protagonista com as pequenas coisas que, ao serem narradas, afastam do leitor a visão quase pragmática assumida por muitos textos que retomam períodos marcados por traumas e guerras.

A opção por compreender o projeto narrativo de **Bom dia, camaradas**, através de sua intenção memorialística, evidenciada pelo narrador quando recorda com saudade momentos do pretérito, fatos corriqueiros cujas lembranças advêm de uma pergunta sempre pronta a ser feita aos empregados que serviam a família: “Mas camarada [...], tu não preferes que o país seja assim livre? Ao relembrar a pergunta, o narrador pondera: “eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha” (ONDJAKI, 2006, p. 17). O emprego do imperfeito mantém a marca do tempo passado. O uso dessa forma verbal é comentado por Umberto Eco que salienta poder ela atuar simultaneamente como “durativo” e “iterativo”, por ser um tempo impreciso (ECO, 2006, p. 19).

Quanto à segunda opção, a escolha do personagem adolescente que vive a construção da própria história, ao inaugurar a fala, em tom interrogativo e de aparente indignação diante da impossibilidade de o interlocutor entender sua preferência por viver em um “país livre”, esta se manifesta, ou em discurso direto e no tempo presente, trazendo a memória para o momento da enunciação: “[...] *mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim, livre? [...]*” (ONDJAKI, 2006, p. 17, grifo do autor), ou no pretérito perfeito: “[...] O João perguntou logo quem era e eu respondi: *é a professora Maria, ali é o bairro dos professores cubanos [...]*” (ONDJAKI, 2006, p. 20, grifo do autor).

No percurso do romance, a lembrança da guerra é sempre trazida à cena, através da recordação doce de lirismo. Em acordo com Ruffato (ONDJAKI, 2006, p. 13), o lirismo é marca que assinala e diferencia a literatura de Ondjaki, cuja característica é afirmada na delicadeza da contação; a outra é o humor fino com que o autor ameniza a crítica.

A temática do romance é abordada pela voz do narrador em primeira pessoa que participa dos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, assume também o papel de protagonista. O emprego da afirmativa iniciada por “a menos que”, conectivo que inaugura uma subordinada condicional, é a preferência do autor que pela voz de um narrador auto-diegético relata suas próprias experiências como personagem principal da história. A visão de mundo é a partir do ponto de vista de um adolescente, personagem-protagonista, onde o primeiro se identifica com o segundo.

O fato de a narrativa se apresentar como texto inventivo que se mescla com dados da biografia do autor exige do leitor “distinguir entre autor e narrador - ainda que o primeiro apareça muitas vezes por cima do ombro do segundo” (TACCA, 1983, p. 65). No romance **Bom dia, camaradas**, este deixa-se mostrar, entre outras estratégias, através de uma reflexão de um “eu-adulto” que se reconhece o momento exato na sua vida juvenil, em que aprendera a diferenciar determinadas noções fundamentais para a sua formação de cidadão. É o que afirma o narrador, cuja fala deixa ouvir a do autor implícito:

“Então percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (ONDJAKI, 2006, p. 28).

O discurso do narrador é polifônico, pois nesse “lugar” se instalam diferentes instâncias de fala: a do narrador, encarregada da narração dos eventos lembrados, a do protagonista, posição pontuada em seu discurso por marcas enunciativas, características da primeira pessoa: “Eu queria era entender aquele sorriso” (ONDJAKI, 2006, p. 17). A instância do narrador é, por vezes, habitada, pela voz do autor implícito ou persona, sujeito ficcional, ou ainda, nas palavras de Eco (2006, p. 17-21), como “autor-modelo”.

No romance é o narrador, entretanto, que representa a síntese da memória individual e coletiva, e é através dessa voz que o leitor tem condição de conhecer aspectos da situação política e econômica, cultural e identitária de Angola. Pelas lembranças dos fatos vividos na infância do narrador-autor e a dos que dela fizeram parte, o livro percorre diferentes estágios da biografia e do testemunho, como nos dois eventos históricos importantes: a inauguração de uma Angola independente (1975), e o início de uma guerra civil que dura até 2002.

O percurso da narrativa é permeado de *flashbacks*, fatos passados inseridos na sua estrutura cronológica, e *flashforwards*, menções de fatos futuros. Em ambas as figuras, narrador e personagem-protagonista, sobrepõem-se, interpolam-se, mas não se confundem.

Os diálogos relatados que envolvem pessoas de diferentes tempos, como o cozinheiro António e o motorista João (ambos da confiança de Ndalú), e o conteúdo que envolve a conversa, às vezes aparentemente tão contraditório e de semelhante interesse, serve ao protagonista para tentar entender e comparar os ensinamentos que recebe na escola e na família; tenta arrematar conclusões próprias sobre o caráter do povo português, o tempo da colonização do qual não presenciara e as relações sociais e políticas cíclicas desses com os angolanos. Ouvir outras “vozes sociais” e outras “reservas de memórias” de pessoas diferentes da sua formação e do seu âmbito social são uma necessidade primordial, pois os graves desajustes

entre ambas as culturas, num passado tão próximo, terminaram em guerras.

Esses tempos, não tão distantes, despertam no narrador adulto, um sentimento de perda da significação do passado que, sendo também seu presente à época, devido à pouca idade e imaturidade, deixara passar os eventos sem perceber; perdera de ouvir as fantásticas histórias que o camarada António ouvira e não lhe contara, ou as de João, no tempo em que, ainda muito novo, ficara no “maquí”; os fatos de uma época em que Angola ainda era colônia.

O conteúdo memorial que o narrador-protagonista guarda como precioso, desse tempo, é o ambiente da casa, as vivências e convivências familiares de quem fora criado e educado em um lugar social privilegiado. A guerra e a revolução servem à ocasião apenas como cenário distante dos fatos reais, sem deixar sequelas ou marcas duradouras.

A guerra se faz presente de maneira muito suave nas lembranças do protagonista pelas notícias do rádio, nas redações da escola, nos desenhos de akás e canhões detalhadas, nas pinturas na parede, nas “estigas” e nas conversas ligeiras. No caso de Ondjaki são rememorações desconstruídas, reconstruídas e deslocadas a partir da imagem cristalizada e suave de um período de sua biografia, na década de 1980.

O final do romance coincide com um episódio real, que é a assinatura de mais uma proposta de paz no país, que mostrará ser apenas uma breve interrupção naquela realidade recortada da história angolana. Essa esperança de fim dos conflitos armados é marcada na narrativa pela “voz do povo”, António, que em diálogo com o protagonista deixa-a transparecer. O desejo de paz anunciado pelo narrador, em **Bom dia, camaradas**, somente se concretizará mais de duas décadas depois, causado por um acontecimento imprevisto, trágico e fatal que é a morte do líder opositor, Jonas Savimbi.

No romance, o espaço da memória individual e coletiva se evidencia primordial para o narrador como o tempo que já não é, mas

quer-se presente às vezes só pela evocação de momentos vivenciados intensamente; a “vanguarda” é, pois, o presente que possibilita visitar esse passado, já reelaborado, no qual ele viveu como testemunha.

Consideramos o que afirma Rousso (1992, p. 94) sobre o processo de seleção próprio à memória: “a memória é a presença do passado, é a representação seletiva do passado”. O historiador Changeux, destacado por Le Goff (2003, p. 420-422) dirá: “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios”. Assim como há a possibilidade de “esquecimento”, a partir de uma visão particular, as manipulações conscientes ou inconscientes, o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura, exercem importante influência sobre a memória individual.

Em outras palavras, ao abordar a memória comparativamente à construção da história, Nora (1984, p. 25-36) reforça a memória como vida vivenciada por sociedades vivas e destaca suas qualidades primordiais: está em permanente evolução, por isso, mantém-se atual; tem a capacidade de lembrar e esquecer; é afetiva, mágica e seletiva, segundo as próprias necessidades; instala a lembrança dentro do sagrado; é de natureza múltipla e específica; é coletiva, plural e individual, é absoluta, espontânea, e enraíza-se no concreto: em espaços, gestos e objetos; e, além disso, preserva os fatos.

Ao considerar a memória social coletiva, entendemos que são as diferentes vozes sociais que permitem, através da narrativa, abordar os problemas e as mudanças históricas e temporais. Em **Bom dia, camaradas**, essa mudança é lembrada pelo narrador ao relatar o fato de que as referências guardadas na memória pela tia que vivia em Portugal, tendo habitado em Luanda no tempo colonial, eram diferentes das suas, como o próprio nome do hospital havia mudado. “[...] minha tia pensava que se chamava Maria Pia [...] percebi que aquele devia ser o nome que os tucas davam ao hospital” (ONDJAKI, 2006, p. 53).

O lugar de onde fala Ndalú, o protagonista, é o de quem pertence a uma classe recém-nascida e privilegiada da sociedade

angolana, a classe média alta. São vários os indicadores do lugar de onde o sujeito da memória constrói o seu discurso: sua residência tem dois andares e jardim; o pai é alto funcionário do Ministério e tem direito a carro e motorista; a família emprega um cozinheiro, a mãe é professora, ele e as irmãs frequentam boas escolas públicas. O “narrador-protagonista” traz internalizadas as regras políticas, as práticas civis e as do funcionamento de espaços de sua cidade, pois as explica com facilidade e se comporta com a desenvoltura de quem as domina e as obedece ciente do seu papel de cidadão.

O projeto que parece a princípio ser tão somente desengavetar um espaço inocente da memória de um escolar, cede lugar a outro: o da cartografia da cidade natal do autor – evocada pela narrativa. Para Butor (1964, p. 43), os espaços físicos descritos em um romance referentes às casas, às ruas e às cidades são apenas a expressão da distância de um sujeito que escreve. O lugar escolhido pelo autor para se transformar em espaço-palco, no qual acontece a ação narrativa é Luanda, mas são vários os outros cenários pelos quais os personagens transitam pelo primeiro e principal. A cartografia da cidade é apresentada ao leitor pela voz do narrador, que a descreve através de um panorama local e temporal que lhe dá vida e colorido, a partir de outro espaço: o social.

É no circuito de ir e vir pela cidade que o tecido narrativo permite o que Certeau chama de “descritores de itinerários”, pois ao leitor é apresentado a parte física da cidade e, simultaneamente, a narrativa identifica os problemas que ela esconde. Ao ciceronear “tia Dada”, o protagonista vai apresentando, com olhar crítico e frequentemente irônico, a “sua” Luanda, o ambiente social, econômico e político em que vive o povo. O olhar do narrador denuncia a intromissão de um outro olhar que não é o da criança e sim, o do adulto que recupera as lembranças de si, quando criança, evidenciada no diálogo da apresentação do sobrinho: “[...] O carro aproximou-se da rotunda e teve que afrouxar por causa dos buracos” (ONDJAKI, 2006, p. 52-53). No romance, a Luanda a que se refere o narrador é um lugar em relação ao seu espaço de significação e de afeto, cujo presente guarda os vestígios da cidade que fora bela, mas

que as guerras ou os responsáveis por estas, não a mantêm como outrora.

A voz da memória do ponto de vista da infância/juventude é uma das marcas do lirismo da obra; “ enfatiza a recordação e o reconhecimento” (CATROGA, 2001, p. 43), e é também a via por onde perpassam os fatos dolorosos que, apesar de desconstruídos, reais, são suavizados pelo senso de humor e pela observação, na narrativa, dos diálogos em diversos momentos vivenciados pelo narrador-protagonista.

Dessa forma, é evocada no texto pelo narrador, a lembrança da época em que os professores cubanos foram ensinar nas escolas em Luanda, e mostraram também que a realidade cultural, ideológica e política de Cuba era bem diferente daquela a que estavam acostumados os alunos. Sobre os ensinamentos ideológicos reforçados, estes são representados pela fala da professora Sara que dizia ser a “caneta”, a “arma dos pioneiros” (ONDJAKI, 2006, p. 30).

Outros momentos da memória coletiva são também chamados através do olhar político e crítico do protagonista, como o depoimento seu, “como pioneiro”, aos trabalhadores pela Rádio Nacional, ou a convocação para o desfile do Dia 1º de Maio, as palavras de ordem, a presença do camarada Presidente. É esse entrelaçamento da memória da história com a biografia que desenha a forma de celebração de uma data significativa para a Nação, colocada por Rousso (1992, p. 94), como forma de “garantir a continuidade do tempo”, marca de identidade e de memória coletiva. Ondjaki, ao pertencer à primeira geração descolonizada, torna-se detentor da memória e da identidade da atualidade, bem como o narrador protagonista de episódios de sua própria história.

A ficção é percebida, como elucida Rousso (1992, p. 96), “nos vetores de memória” identificáveis, quando surge a política de memória do Estado, as associações de preservação da memória. O saber-dizer e o poder-dizer refletem-se também no querer-entender a verdade de antigamente. No **Bom dia, camaradas**, essa busca de compreensão do menino-protagonista sobre o antigamente, é evocada em vários momentos, como quando soube que em Portugal

a população é livre para comprar o que quiser, e que não existe “cartão de abastecimento” “[...] E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam [...] o peixe que tu levavas?” (ONDJAKI, 2006, p. 49).

Nessa perspectiva, o universo político dos cartões de abastecimento, a constante falta de água, a mistura do medo representado pela criação imagética do “Camião do Caixão Vazio”, a presença dos professores cubanos (realidade em Angola, desde meados dos anos 1970 até o início dos 1990), fruto do apoio ostensivo dado por Cuba e pela União Soviética ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA); a surpresa pela eventual fartura de “batatas” e “chocolate” e a comumente escassez dos alimentos mais básicos são, aos olhos do protagonista, realidades indubitável e absolutamente aceitas como naturais.

A partir desse enquadramento social e político do país, a temática da pobreza permeia todo o texto, e é abordada pelo narrador de maneira sutil e natural, pois a percebia no antigamente como algo absolutamente normal, com sentimento de pertença, onde o pouco que havia era distribuído para toda a coletividade, e na visão do narrador, o mundo real é sempre mais transparente e simples. O narrador insere Luanda num exercício crítico e lúcido de metamemória sob a perspectiva da transfiguração da realidade. E evidencia também que ele faz parte dos quadros sociais da memória dessa cidade-capital difícil de viver e de administrar, em que há desgastes causados pelos tempos da guerra, “incidentes marcantes que não puderam deixar de acontecer” (HALBWACHS, 1990, p. 27).

As consequências desse período refletidas no povo e a forma como este trabalha e elabora suas dores e perdas são ressaltadas a partir da íntima familiaridade “da casa”, expressão criada e utilizada por Damatta (1983, p. 83) e entendida como as entranhas e a aparente proteção, e “da rua”, representada pela escola, através da disciplina “Educação Visual e Plástica” (EVP), que possibilita o extravasamento da realidade da guerra, guardada escondida no mais íntimo das crianças e dos adolescentes.

O tempo ficcional, no romance, é marcado pela frase de Ondjaki: “A infância é um antigamente que sempre volta”; e sintetiza a estratégia de usar um tema universal, a infância, para falar de seu país, da sua cidade-capital, Luanda, da história e do cotidiano peculiar de um regime socialista. O tempo que emerge é filtrado pelas vivências subjetivas do personagem-narrador, transformando ou redimensionando a “rigidez temporal da história”, nas palavras de Santos e Oliveira (2001, p. 57).

Como tempo da memória as experiências obedecem às associações mentais de um sujeito protagonista que as evoca e transforma, mesclando as passagens que envolvem o tempo vivenciado e o histórico. As suas lembranças mais caras emergem e ajudam o sujeito a compreender personagens e fatos que, uma vez, “revividos”, revisitados, reconhecidos e presentificados, colaboram para a revitalização do tempo, num fluxo da consciência, marcados por eventos, palavras ou expressões, através de pactos com o leitor.

A temporalidade também se apresenta marcada cronologicamente de forma linear e na lógica temporal que parece determinar a apreensão da realidade concebida como necessidade para a memória não se perder. No romance, é o narrador que relembra o camarada António ao se deslocar e os objetos, no seu espaço – a cozinha da casa – e a sequência ordenada de seus gestos, num tempo medido; a maneira peculiar com que o cozinheiro demonstra contar o tempo: “[...] abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos ... O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 17).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, narrador e protagonista se intercalam no desenrolar da narrativa, mantendo um ritmo contínuo do início ao fim, aonde as reflexões memoriais do primeiro vão sendo confirmadas através da forma dialogal pelo segundo, um “miúdo” angolano descobrindo-se entre seus colegas de classe. A presença de

testemunhas com seus depoimentos confirma o sentimento de pertencimento, que Halbwachs (1990, p. 109) reforça como identificação de um grupo pela convivência, vivências comuns e pensamentos semelhantes.

Diferentemente dos escritores e poetas evocados, cujas narrativas representam circunstâncias históricas que exigiam no passado engajamento político, Ondjaki, como outros poetas e escritores da sua geração, vem firmando uma outra tradição, na qual às experiências de vida mesclam-se às de um tempo marcado pelas guerras internas, mas também à intenção de recolher histórias miúdas, singulares, e de narrá-las assumindo as marcas de oralidade da cultura urbana.

O lirismo, a leveza e o humor crítico do jovem autor, ao enfiar a última volta provisória de missangas misturadas, construção análoga a de como a memória se organiza, apresentada no **Bom dia, Camaradas** de modo cronológico e linear, assume uma escrita oralizada de um narrador adolescente, onde os personagens correspondem mais concretamente à verossimilhança, uma vez que se reportam a um período da biografia do autor.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BUTOR, M. **Repertoire II**. Paris: Édition Du Minuit, 1964. (Coll. Critique).
- CATROGA, F. Memória e História. In: PESAVENTO, S. J. (Org.). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. p. 43-69.
- CHAVES, R.; MACEDO, T.; VECCHIA, R. (Orgs.). **A kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora; Editorial Nzila, 2007.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- COUTO, M. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, U. Entrando no bosque. *In*: ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FIGUEIREDO, E. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EdUFF, 1988.

FIGUEIREDO, E.; NORONHA, J. M. G. **Identidade Nacional e Identidade Cultural**. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Niterói: Ed. UFF, 2005.

FONSECA, M. N. S.; TABORDA, T. M. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Série Ensaio, n. 16, p. 13-69, 2007.

HALBWACHS, M. Memória coletiva e memória individual. *In*: HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1999, p. 25-52.

HOBBSAWM, E. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**: Programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 9-16.

KANDJIMBO, L. **Apologia de Kalitangi**: ensaio e crítica. Luanda: INALD, 1997.

LE GOFF, J. Memória. *In*: LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

NORA, P. La fin de l'histoire-mémoire. *In*: NORA, P. (Org.). **Les Lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. p. 23-43.

ONDJAKI. **Bom dia, camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ROUSSO, H. A memória não é mais o que era. *In*: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. São Paulo: FGV, 1992. p. 83-101.

TACCA, O. O narrador. *In*: TACCA, O. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 61-103.

CAPÍTULO 8

A “FALESCRITA” DE ODETE SEMEDO²⁰

Lilian Paula Serra e Deus

1 INTRODUÇÃO

Na Guiné-Bissau, o olhar para a terra, mediado pela literatura, deu-se de maneira peculiar. Não pôde contar com a mesma força de movimentos político-literários, assim como houve em Cabo Verde (Claridade - 1936), em Angola (Vamos descobrir Angola! - 1948/1952), e em Moçambique (Msaho - 1952). No caso da Guiné-Bissau, a ausência de escolas – a primeira escola oficial de Bolama foi fundada somente em 1933 – impediu a criação de embriões de movimentos literários, tal como aconteceu em Angola, Moçambique e Cabo Verde. Outro fator que explica a tardia produção literária em Guiné-Bissau é a Lei do Indigenato (1954), que impedia a participação dos nativos na escola, além de lhes suprimir diversos outros direitos.

A Guiné-Bissau se torna independente por meio de uma luta armada contra o regime colonial, liderada pelo Partido Africano para a independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde (PAIGC) que durou dez anos e se iniciou em 1963. Guiné-Bissau declara unilateralmente sua independência em 1973, embora Portugal não a reconheça. O reconhecimento vem só um ano depois, 1974.

Odete Semedo (2010) faz uma análise do surgimento da literatura guineense, pautando-se na teoria de Candido (2000) que diferencia a literatura de meras manifestações literárias. Segundo Antonio Candido (2000), a literatura deve ser enxergada como um sistema integrado, em que há a formação de uma continuidade

²⁰ O presente capítulo foi publicado anteriormente como parte integrante da Revista Ecos, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade do Estado de Mato Grosso, v. 26, n.1, 2019.

literária, por conseguinte, de uma tradição. Já as manifestações literárias, são manifestações individuais ou de pequenos grupos, em que não há a formação de um sistema que possa se perfazer em uma tradição. São apenas manifestações individuais, esparsas; escritos, por vezes relevantes, embora avulsos, o que segundo ele, não pode ser tomado como literatura enquanto sistema.

Baseando-se nessa teoria, Odete Semedo elenca períodos, como por exemplo, a década de 1950, em que se evidencia a existência de poetas bissau-guineenses, embora seus textos não configurassem um sistema literário. Eram, portanto, manifestações isoladas, que não constituíam uma unidade enquanto corpo literário nacional. Nas palavras de Semedo (2010):

E em termos de existência de uma unidade e/ou de estilo, a Guiné-Bissau, infelizmente, não contava, na época, com um grupo de intelectuais que pudessem dedicar-se à escrita; tampouco contava com instituições interessadas em subsidiar o nascimento de um corpo literário nacional, aliás, não fazia parte dos interesses do governo colonial a criação de uma massa crítica nacional, formada por nativos. (SEMEDO, 2010, p. 30).

Quando se dá, portanto, a formação de uma literatura guineense em língua portuguesa? Manuel Ferreira confere o nascimento da literatura guineense ao surgimento da antologia poética **Mantenhás para quem luta!** (1977). Ferreira sublinha que:

[...] os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se com precisão, deste modo: a) em Cabo Verde a partir da revista *Claridade* (1936-1960); b) em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas *Ilha de Nome Santo* (1943), Francisco José Tenreiro; c) em Angola com a revista *Mensagem* (1951-1952); d) em Moçambique

com a revista Msaho (1952); e) na Guiné-Bissau com a antologia Mantenha para quem luta! (1977). (FERREIRA, 1977, p. 34).

À medida que a literatura guineense foi sendo construída, uma nova questão foi posta em pauta: em que língua escrever a literatura da Guiné-Bissau? Embora a língua portuguesa tenha predominado quase que exclusivamente até a década de 1980 na escrita da literatura nacional, nos últimos tempos, diversos autores têm-se confrontado com a questão de em que língua publicar suas obras. Alguns autores guineenses como Nelson Medina e Flaviano Mindela dos Santos optaram por publicar apenas em crioulo guineense. Já outros, como Odete Semedo, Tony Tcheca e Félix Sigá, optaram por publicar suas obras simultaneamente em crioulo e português.

É sabido que na Guiné-Bissau, a língua portuguesa é a língua oficial, mas está longe de ser a língua veicular. A língua mais falada no país é o crioulo guineense, que coexiste com a língua portuguesa e as mais de vinte línguas orais africanas, que constituem a língua materna das muitas etnias que formam a Guiné-Bissau. Apenas 12% da população guineense têm domínio sobre a língua portuguesa, portanto, como já mencionado, o português não se constitui como língua de comunicação nacional, cabendo esse papel ao crioulo. É o que afirma Semedo (2003), no artigo “A língua e os nomes na Guiné-Bissau”:

Na Guiné-Bissau, tal como em muitos países de África, as línguas são muitas porque os grupos étnicos são vários, possuindo cada um a sua língua. Porém, no caso específico do meu país, para além das línguas usadas por cada um dos grupos étnicos, existe uma língua franca falada por cerca de 70 por cento da população de todo o país, o crioulo de base portuguesa, e uma língua oficial utilizada na administração e no ensino, o português, dominado por cerca de 12

por cento da população guineense. (SEMEDO, 2003, s.p.).

O crioulo guineense (*Kriol*) é de base portuguesa. Surgiu do contato do português com as línguas africanas, facilitando a comunicação não só entre os próprios africanos, mas também entre os europeus e os africanos. Assim, o crioulo permite aos guineenses conviver com a diversidade linguística de cada região. Como se sabe, coabitam no país várias línguas orais africanas, já que suas fronteiras geográficas não correspondem exatamente às fronteiras étnicas e linguísticas.

Por esse motivo, o teatro e o cinema na Guiné-Bissau são encenados em guineense. É também em crioulo guineense que o imaginário da tradição oral é contado. As músicas populares, as canções das *mandjuandadi*²¹, os cantos guerreiros da luta armada de libertação, foram ou são veiculados por meio do crioulo guineense. O guineense é, como já acentuado, a língua de unidade nacional.

²¹ As cantigas de *ditu* ou *mandjuandadi*, salienta Odete Semedo, são textos em geral muito breves, cantados quase sempre por mulheres, muitas vezes improvisados, presentes em certas ocasiões específicas. Chama-se *cantiga de ditu* porque geralmente se trata de uma resposta a alguma situação; é composta, por exemplo, quando se vê necessidade de acabar com algum desentendimento ou contenda. Uma terceira pessoa interfere em versos com intenção apaziguadora (e é então denominada canção de harmonia), ou para retratar uma ofensa ou intriga domésticas (*ora ku bu obi pa algin*), ou ainda para chamar a atenção de uma situação desestabilizadora, tanto a nível familiar, conjugal ou relativo ao clima entre colegas de trabalho. Odete Semedo aproxima certas canções de *ditu* às cantigas de escárnio ou de maldizer, dada a semelhança com essas cantigas medievais. Essas canções são muitas vezes cantadas – e dançadas – em reuniões de *mandjuandadi*, que são agrupamentos de indivíduos de ambos os sexos, da mesma faixa etária, de uma determinada etnia, mandjacos ou balantas, por exemplo, com uma estrutura social específica e hierarquizada, que promovem a tradição da etnia e se confraternizam em festas e encontros sociais (AUGEL, 1998, p. 40).

Por que então a maioria dos escritores opta por publicar seus textos na língua portuguesa, já que ela, apesar de oficial, está longe de ser a língua de unidade nacional? São vários os fatores que se imbricam para explicar essa questão. Primeiramente, há os fatores mercadológicos: publicar apenas em crioulo guineense restringiria o alcance das obras a um determinado público, ou seja, àquele que tem acesso e domínio do crioulo de Guiné-Bissau. Outro fator seria a própria questão de como enxergar a língua portuguesa nos países em que ela foi introduzida pelo colonizador. Seria ela ainda apenas a língua do colonizador? Acredita-se que a resposta seja não. Inicialmente, quando uma língua é introduzida impositivamente em outra cultura, por meio da colonização, ela abarca a tensão, o embate entre culturas e repercute a repulsa do colonizado para com o colonizador. A língua, depois de atravessada pela cultura, no caso a bissau-guineense, passa por um processo de hibridação, em que duas culturas se mesclam e dessa mistura surge outra língua, não mais simplesmente a do colonizador, mas, sim, aquela que abarca o multiculturalismo do espaço no qual se insere. Portanto, o português que se fala em África não é mais o mesmo que saiu de Portugal e não possui mais a carga de repulsa que o permeava no período colonial. A relação com a língua não é mais a mesma, ela passa a ser uma segunda ou terceira possibilidade de comunicação para a população do país do qual faz parte, quando nesse país ela coexiste com línguas nativas.

Um fator que pode explicar tanto o processo de africanização da língua portuguesa, quanto à intenção de escrever a literatura em crioulo guineense estaria no fato, assumido por alguns escritores, de que alguns traços culturais só podem ser verdadeiramente expressos pela língua materna: ou pelo crioulo, ou pelas línguas da afetividade, as línguas étnicas. Por outro lado, a propagação dessas culturas pelo mundo indica ser melhor que isso seja feito por meio da língua de maior amplitude, nesse caso, a portuguesa.

Retomando o poema de Odete Semedo (1996), na versão em português:

Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?
[...]
Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
E ao longo dos séculos
No caminho da vida
Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos. (SEMEDO, 1996, p. 10-11).

Quando um escritor guineense decide publicar suas obras em português e crioulo, independentemente da razão específica que o motiva, ele enfatiza a ideia de que são, no mínimo, duas as línguas que perfazem a sua cultura, além de sinalizar para a ideia de multiculturalismo.

A obra em prosa de Semedo permite perceber, como faz a autora, uma espécie de passagem intencional da oratura para a literatura, mesmo quando a língua escolhida para a publicação é o português. Nas palavras de Augel sobre a obra narrativa da autora:

Escrever em português poderia significar, pelo menos em parte, usar um veículo de segunda mão, empalidecer a riqueza da tradição, da história e obscurecer a sua própria identidade. Odete Costa Semedo recorre nesses textos não apenas a incontáveis expressões e vocábulos na língua guineense como impregna a sua narração com enunciados relativos a objetos, crenças, usos e costumes das culturas étnicas locais, buscando assim fundir a realidade do texto com

a realidade de seu mundo e dos seus leitores imediatos.

O surgimento numa outra língua étnica no meio de um texto em português é sempre intencional e essa aparição é estilisticamente bem marcada, patenteando sempre um momento de tensão no acontecer literário de um enunciado em crioulo [...]. (SEMEDO, 2000, p. 13-14).

Odete Semedo representa a nova geração de escritores guineenses. Seus livros de poesia publicados, **Entre o ser e o Amar** (1996) e **No fundo do canto** (2003/2007), abordam temáticas como a do sofrimento dos guineenses em virtude do conflito armado 1998/1999 e a decepção com a instabilidade política de seu país, no período pós-independência. Seus livros abordam ainda, a incerteza dos percursos futuros da Guiné-Bissau, país ainda em formação.

Nos seus livros em prosa, **Sonéa: histórias e passadas que ouvir contar I** (2000), **Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II** (2000), Semedo mergulha nas tradições orais guineenses, “combinando transcrições da oratura com criatividade inovadora”, como afirma Augel, no prefácio da obra Djênia. E a própria autora, por meio de nota, reafirma essa imersão na oratura guineense presente em ambas as obras, ao dizer:

Os contos, aqui apresentados, inspirados, na sua maioria, nos contos tradicionais que ouvi contar, revelam sem dúvida a cultura da oralidade, a cultura do cantar histórias que corre na veia africana em geral, e na guineense em particular: o er i er...er i sertu, o i tem ba um bias que durante séculos juntou pais e filhos, avós e netos em convívios que se revelaram verdadeiros momentos de aprendizagem e de ensinamentos. (SEMEDO, 2000, p. 19).

Há nas obras a presença do português, do crioulo guineense e de algumas línguas nativas africanas. É também a autora quem evidencia o porquê dessa opção:

O uso de palavras ou vocábulos em crioulo e, em pelo menos mais cinco línguas étnicas guineenses nestes contos, foi propositado: em alguns casos foi apenas pelo prazer de ver esses vocábulos irmanados com a língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que têm enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devido à sua carga simbólica na tradição. (SEMEDO, 2000, p. 20).

Sonéá e Djênia são constituídos, cada um, por cinco contos e perfazem, respectivamente, a parte I e a parte II das “histórias e passadas que ouvi contar”. Os títulos das obras são nomes próprios da língua mandinga. Carregados de significados, muitos deles são trabalhados nos contos Sonéá e Djênia, em que as personagens-título caracterizam diferentes tradições do país. É importante salientar que o termo ‘passadas’ contido no subtítulo de ambos os livros abarca vários significados: reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca. Já no que se refere à expressão ouvi contar Semedo explica que:

A expressão ouvi contar traduz um pouco a tão cultivada cultura guineense de N obi Kuma _ouvi dizer_, em que jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido. Porque, no fundo, quem diz ter ouvido dizer, ter ouvido contar, é na maioria dos casos o autor da passada, mas que, no entretanto, não quer assumir a responsabilidade ou as conseqüências que a repercussão dessa passada pode vir a ter. E os mais velhos dizem:

N obi! I ermon di 'bota Verdi PA panha maduru'
_Ouvi dizer! É irmão de « plantar verde para
colher maduro». (SEMEDO, 2000, p. 19).

As narrativas se constituem, portanto, como a própria autora as define, de:

histórias, algumas delas inspiradas em histórias tradicionais que muitos de nós tiveram o privilégio de ouvir em criança; umas basearam-se em piadas, ditos ou provérbios escutados aqui e ali [...], às quais banhei de alguma fantasia. Outras foram simplesmente inventadas. (SEMEDO, 2000, p. 15).

Os contos de Semedo constantes das narrativas **Histórias e passadas que ouvi contar I e II** retomam o universo da oratura guineense, os ensinamentos, os aprendizados, os valores, as tradições. As narrativas de Semedo fazem emergir do silenciamento memórias subterrâneas violentadas pelo agressivo processo de colonização e trazem para o centro das reflexões o universo das oralidades guineenses, com todas as suas especificidades, que são estrategicamente reinventadas no espaço do texto escrito. Como pontua Hamilton, através do texto **A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial** (1999), as literaturas pós-coloniais ao encenar a ideia de uma África híbrida trazem o hibridismo como componente inevitável da pós-colonialidade:

O aspecto oposicional e contestatário do pós - na designação pós-colonialismo abrange também o essencialismo racial e étnico, promulgado por tais ideologias como a negritude e o que podemos denominar o neo-nativismo. Há também outras considerações importantes, como as tensões entre as línguas europeias e indígenas e, subsequentemente, o

transculturalismo e o hibridismo. (HAMILTON, 1999, p. 12).

Nesse sentido, a partir dos contos Semedo atualiza valores fundamentais para a sociedade de tradições orais guineense: o valor da ancestralidade, por exemplo, é reprisado pelo conto “Dois amigos”. Os amigos conseguiram enganar a todos, com exceção do senhor, que no conto representaria a sabedoria do ancestral, daí a expressão “omi-garandi”. O velho falava pouco, ouvia a tudo atenciosamente, era calmo e surpreende aos garotos com uma lição: os amigos, desde então, não conseguem conviver mais juntos e ao invés de enganar o velho e fazer-lhe perder o carneiro comprado eles é que saem com a amizade desfeita. Portanto, por trás de cada “história passada” há um ensinamento.

As histórias não são escolhidas e tampouco contadas ao acaso. Elas perfazem um cordão de ensinamentos que são transmitidos pelos contadores. E o que pode parecer um simples ato descompromissado de contar um caso abarca aprendizados vários que perfazem o universo da oralidade africana e de tradições que são transmitidas de uma geração à outra. Hampatê Bâ, ao falar das tradições orais africanas, pontua que,

[...] o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. Lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança [...] Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda. (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 195).

No conto “A morte do filho do régulo Niala”, fica marcada a força da premonição dentro da tradição oral guineense. O conto

abre-se com a seguinte frase: “Naquele dia os pássaros não cantaram” e na sequência o narrador vai elencando aspectos naturais do cotidiano que foram deslocados da sua ordem habitual naquele dia: o galo não acorda no horário de costume, as badjudas (raparigas) da tabanca não têm, naquele dia “em que os pássaros não cantam”, a graciosidade que lhes é peculiar e, tampouco, entoam as cantigas cotidianas que conduzem ao trabalho de moedura do arroz para preparar o Kus-Kus da manhã. Tudo foge à ordem normal. O dia está triste, e cada parágrafo narrado sinaliza para o fato de que algo diferente está prestes a acontecer. Ti Aseni é o primeiro a profetizar que algo sinistro há de acontecer “na tabanca do régulo ou na vizinhança”, onde vive uma família de linhagem sagrada. Posteriormente, frases ditas pelo narrador, destacadas no texto em negrito, e os próprios acontecimentos vão confirmando os maus presságios, que levam à quase morte do filho do régulo Niala. Em um determinado momento do conto, por exemplo, é retomada uma tradição em que:

Quando as mães ou as tias vão a Kau di tchur²², ao de lá voltarem, não se deve ir ao encontro delas, para cumprimentar, seja com abraços, seja dando a mão, ainda que ao pé de casa. Não se deve neni²³ quem acaba de chegar de dar pêsames ou de acompanhar um enterro. A primeira coisa que se faz, nessas circunstâncias, é dar a quem chega uma caneca com água para lavar a cara e as mãos, antes de entrar em casa, isso para lavar todo o azar e as lágrimas de tristeza. (SEMEDO, 2000, p. 35).

Mas, naquele dia quando tia Lucrecia e tia Léuda voltavam de um *Kau di tchur*, foram surpreendidas pelas sobrinhas que as

²² A expressão se refere à casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde decorreram as cerimônias fúnebres.

²³ O vocábulo significa dar as boas-vindas.

abraçaram, antes das tias lavarem as mãos e o rosto. Tia Lucrécia, então, pressupõe “o mau sinal”.

Por meio de uma das frases em destaque é dito: “Nantói Deixa a Casa dos Pais contra a Vontade Destes”. O conto é direcionado para a figura de Nantói, que mais tarde o leitor fica sabendo ser o filho do régulo Niala. É interessante notar, como afirma Semedo (2000), que os nomes dos personagens de alguns contos foram criados de acordo com o contexto da narrativa. Segundo a autora:

Deixando de ser apenas aquela palavra que identifica determinada pessoa para se assumir como um enunciado, e permitindo aos que conhecem a língua associar a expressão a um conteúdo e esses nomes acabam por fazer parte do próprio enredo. (SEMEDO, 2000, p. 20).

Nantói, na língua manjaco, significa o dono da moransa, nada mais natural, então, que esse personagem queira sozinho trilhar o seu próprio caminho. Nantói sai em uma viagem pelo mundo, mesmo quando os pais o pedem para que ele vá apenas após as cerimônias do *fanadu di matchu*, o ritual da circuncisão, que aconteceria dentro de um ano. O jovem filho do régulo Niala se recusa a esperar e parte em viagem pelo mundo. Há outros pedidos feitos pelos pais dos quais Nandói abre mão: ele se recusa a levar o guarda di Kurpu, o amuleto sagrado, e as sete bolas de farinha que o velho conselheiro da família, o velho Tís, tinha mandado preparar para protegê-lo durante a viagem. A narrativa é construída de tal forma que, por trás de cada um desses pedidos recusados, são trazidos ao conhecimento do leitor um ritual, uma tradição, uma lenda ou um valor que perfaz a tradição oral guineense. O ritual da iniciação ao qual os jovens são submetidos é retomado estrategicamente pela autora.

Outra questão apresentada no conto é a da força premonitória dos sonhos na tradição. A personagem Djanke sonha com o filho do régulo imóvel, quase morto, tentando lutar contra alguém que ela não sabe bem ao certo quem é. Posteriormente, o velho Tís descobre

que é a feiticeira Nhanha. Nesse sentido, vale a pena observar o que nos explica Hampatê Bâ sobre a crença em sonhos premonitórios:

Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas é a frequente intervenção de sonhos premonitórios, previsões e outros fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimento que, para nós, são parte do dia a dia e não nos surpreendem de maneira alguma. Antigamente não era raro ver um homem chegar a pé de uma aldeia distante apenas para trazer a alguém um aviso ou instruções a seu respeito que havia recebido em sonhos. Feito isso, simplesmente retornava, como um carteiro que tivesse vindo entregar uma carta a um destinatário. (HAMPATÊ BÂ, 1986, p. 15).

Dentre as várias tradições retomadas por Semedo nesse conto, há também a da relação que os vivos estabelecem com os já mortos em África. Em determinado momento do conto, o velho Tís diz o seguinte: “[...] alguma desgraça vai cair sobre ti ou sobre a nossa gente, se os nossos defuntos não estiverem atentos” (SEMEDO, 2000, p. 35).

Em outros trechos a questão é retomada da seguinte forma:

Nantói voltou a recusar, dizendo que se sentia protegido pelas almas dos antepassados do djorson dos seus. (SEMEDO, 2000, p. 40).

[...] Se, no entanto, isso não acontecer... se os defuntos dos antepassados do régulo me vencerem nessa guerra, devo ser apupada nas ruas de Mussurum por vós... todos vós, meus amigos. (SEMEDO, 2000, p. 41).

Os defuntos daquela tabanca nada podiam fazer senão enviar uma mensagem ao régulo, pois Nantói não era do djorson deles. (SEMEDO, 2000, p. 46).

Mesmo após a morte, os constituintes de uma determinada linhagem (djorson) continuam a exercer seus papéis hierárquicos dentro delas, envolvem-se em lutas e guerras em benefício de sua linhagem. Continuam, portanto, exercendo seu poder e força dentro da linhagem e da comunidade.

A tradição guineense de cobrir o morto com panos de pente também está presente no conto:

E era uma vergonha e humilhação para qualquer membro de uma família se acontecesse o caso de, na mortadja, isto é, entre as peças de roupa que acompanhava o defunto, não haver bons panos. Por isso, uma das tarefas das mulheres-grandes era coser os panos de pente, para serem religiosamente guardados na mala até o dia da viagem final. (SEMEDO, 2000, p. 38).

É também Semedo que nos dá a explicação dos sentidos da expressão “pano de pente”:

A denominação pano de pente advém de uma das peças essenciais usadas na confecção dos panos, assim chamada por ter o aspecto de um pente, entre cujos dentes se fazem trespassar as linhas durante o processo de tecelagem. Ressalte-se que o uso de panos de algodão na costa africana é anterior à chegada dos europeus àquela zona, assim também toda a tradição que os envolve. (SEMEDO, 2010, p. 94).

[...] pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano. (SEMEDO, 2010, p. 96).

Os panos estão imersos na cultura de vários países africanos. Eles representam muito mais que simples panos de algodão. Cada pano abarca uma simbologia, cada cor perfaz um universo simbólico, um ritual, uma cerimônia. Em vários países os panos são tecidos pelos homens, os oficiais, isto é, homens cujo ofício é tecer, e após retirados do tear, são trabalhados com corte, costura e bordados pelas mulheres. Eles são usados de acordo com o motivo, a cor, o número de bandas, em diferentes ocasiões e eventos. De acordo com Semedo:

São muitas as serventias dos panos de pente; por exemplo, podem ser usados como coberta: os chamados lanceados ou panos leves, panu di kubri [pano de cobrir] que, como o pano preto, tem relação estrita com as cantigas nas quais o amado é, metaforicamente, cantado como um pano de cobrir. O pano faz parte ainda das oferendas aos irans, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças. No caso das etnias islamizadas, os panos usados nessas ocasiões são os de bandas brancas, sem qualquer desenho ou tintura, dados à mãe da noiva. Já nos animistas e nos grupos chamados cristãos de “praça”, levam-se

panos de pente como parte do conteúdo da cabaça. Há panos que antigamente eram reservados às recém-casadas, no dia seguinte à noite de núpcias, significando que a moça se casara virgem. Outros panos serviam de presentes dos maridos às esposas, quando essas acabavam de dar à luz, o bambaran di padida [pano da recém-parida, da nova mãe]. Antigamente havia os denominados panu di tongoma ou panu di katibu [pano de tongoma ou pano de cativo] feito de tecido grosso, usado pelas escravas da casa. (SEMEDO, 2010, p. 98).

Nesse sentido, o conto em questão aciona e atualiza memórias de tradições, rituais, cerimônias e valores que circunscrevem o universo das tradições orais da Guiné-Bissau, muitas vezes cultuados, com alguma diferença, em outros países africanos, já que muitos costumes e tradições ultrapassam os limites geográficos para alcançarem os territórios étnico-religiosos.

No conto que dá nome ao livro: “Sonéá”, a autora estabelece um contraponto entre a tradição e a modernidade. A personagem Sonéá, cujo nome significa futuro promissor, mostra-se dividida entre os valores tradicionais e os princípios da vida moderna. Sonéá, desde criança, apresenta-se diferente das demais crianças da tabanca de seus bisavós. Ela é uma criança curiosa, questionadora e cresce tentando conciliar tradição e modernidade, o que faz com que se situe sempre no universo dos conflitos, sejam eles internos ou externos. Em meio a relatórios de trabalho, conferências, Sonéá vê-se dividida entre as atribuições na vida na prasa (cidade) e as recordações da vida no interior que perpassam pelo respeito e adoração por seu velho tio Kilin. O velho tio simboliza a sabedoria do ancestral enquanto que a prasa metaforicamente representa tudo aquilo que o tio repudia: seria uma espécie de ameaça à preservação das tradições ancestrais.

Já no início do conto, Sonéá recebe a notícia da morte do seu tio Kilin e se vê no embate entre deixar de lado os compromissos e

obrigações da vida na cidade para seguir para o interior, como mandam as tradições, e participar da cerimônia do funeral do seu tio. O conflito toma a personagem ao longo de todo o conto. Ao mesmo tempo em que, diante dos ensinamentos tradicionais, quer ir ao funeral do tio, ela quer ficar na prasa. São dois comportamentos que, aparentemente contraditórios, perfazem o que ela é.

Sonéá se separou do marido, o que é motivo de reprovação por parte de sua mãe. Enquanto nenhuma criança sabia ainda ler e escrever, ela já o fazia. Ao passo que na tradição a figura de deus ou dos deuses se materializava por meio da força da natureza, Sonéá, encontrava deus também na forma cristã, metaforizada pela figura do padre, a quem fez questão de convidar para a cerimônia do *Kau di tchur*, a casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde ocorrem as cerimônias fúnebres. Ao mesmo tempo em que deve respeito à sua mãe, como hierarquicamente estabelece a tradição, Sonéá não concorda com ela em diversos pontos. Mesmo ao conversar com o velho Kilin, a quem deve respeito de acordo com os princípios da tradição e a quem respeita por reconhecer-lhe o conhecimento e a sabedoria, Sonéá questiona aspectos que perante a tradição seriam pontos pacíficos.

Através da narrativa do *Kau di tchur* alguns ritos tradicionais africanos são retomados e por meio da personagem que dá nome ao conto, eles são encenados de forma a abarcar o moderno e o tradicional. Além de trazer para a cerimônia a figura do padre, Sonéá possibilita o encontro de dois valores culturais distintos: a esteira tradicional em que o defunto é deitado nas cerimônias africanas é posta lado a lado com o caixão, no qual o morto é enterrado, nas culturas ocidentais:

Conforme o desejo de Sonéá, padre Pascoal da Silveira rezou pela alma do velho Kilin e acompanhou o corpo que foi a enterrar no pequeno cemitério de Nbirindolo. Depois do funeral, os comentários sobre a cerimônia eram tantos que uns até diziam que era muita pompa e mostra kurpu o facto de Sonéá ter mandado

fazer um caixão todo forrado, quando o velho podia ter sido levado a enterrar enrolado na esteira tradicional. (SEMEDO, 2000, p. 70).

Sonéá, como pontuado anteriormente, é tomada por impulsos de modernidade e de tradição. Ela participa dos rituais tradicionais e compactua com os valores da tradição, mas também sinaliza para uma determinada transgressão. Nas cerimônias fúnebres tradicionais, por exemplo, faz parte do ritual de contar os feitos do morto durante a vida, como forma de homenageá-lo. Semedo constrói estrategicamente uma personagem que homenageia o velho Kilin, lembrando “os seus feitos para com ela”, ou seja, Sonéá retoma a sua vida ao lado do tio e os ensinamentos que este lhe transmitiu, no momento em que, no funeral a história particular do morto, passa como um filme, por sua cabeça, à luz de como acontece hoje na modernidade.

O nome Sonéá, como já sublinhado anteriormente, significa futuro promissor. Talvez o futuro promissor que a espere esteja exatamente na possibilidade que a margeia durante todo o conto e que para ela é também uma necessidade: a de promover a conciliação entre o moderno e o tradicional. Todavia, em sua visão o tradicional e o moderno coabitam o mesmo espaço, embora resguardadas peculiaridades que lhes são próprias.

O livro **Djênia – Histórias e passadas que ouvi contar II**, estabelece uma relação de continuidade com o primeiro **Sonéá – Histórias e passadas que ouvi contar I**. É constituído também por cinco contos que permeiam o universo da oratura guineense por meio da recontação ou da recriação das “histórias e passadas” deslocadas por Semedo para o âmbito da literatura. Segundo Inocência Mata, responsável pelo prefácio de Djênia, “a inovação de Odete Semedo reside no facto de estes contos traduzirem já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa” (SEMEDO, 2000, p. 8).

Por meio dos livros **Sonéá** e **Djênia**, constituintes dos volumes I e II das histórias e passadas que ouvi contar, Semedo (2000)

transpõe para texto escrito o universo da oratura guineense. E para que esse objetivo seja alcançado, a autora se utiliza de estratégias textuais várias, como por exemplo, o uso dos nomes em crioulo ou em línguas nativas africanas que ressoam significados que ultrapassam o de simplesmente nomear um personagem. Além de corroborarem com o enredo, trazem para o âmbito do texto escrito toda a carga simbólica que o nome abriga no contexto africano tradicional. Semedo explica, em seu artigo “A língua e os nomes na Guiné-Bissau” (2003), que essas diferentes relações estabelecidas com o nome do indivíduo são bem características na Guiné-Bissau. Ao explicar aspectos da escolha do nome entre etnias do seu país salienta:

Por vezes, há contradições entre os habitantes de uma aldeia, mas embora de cunho doméstico, muitas vezes dão origem a graves conflitos. Quando uma das pessoas envolvidas numa dessas desavenças vier a ter bebê, à criança pode chamar-se Busnassum «deixem-me em paz/parem de falar de mim» ou ainda Midana «não leve em conta/releve/jogue tudo para o alto», e todos estes três exemplos referem-se à etnia balanta.

Em circunstâncias diferentes desta última, mas em que, com orgulho, os pais do recém-nascido entendem que a vinda da criança trouxe harmonia em casa e na tabanca, o nome dessa criança pode eventualmente ser Bufétar ‘amigo/camarada’, na etnia manjaco.

Já na etnia mancanha, quando se espera um futuro melhor tanto para a criança recém-nascida como para toda a aldeia, o nome adoptado pode ser Ulilé ‘há-de melhorar/há-de ser bom’. (SEMEDO, 2003, s.p.).

Para além de retomar aspectos da cultura guineense, as obras em questão ressaltam valores, comportamentos, rituais, crenças, lendas, mitos e todo um cenário que perfaz a oratura guineense.

Através de cada história passada, por meio da sua recontação, entremeada pela força criativa de Semedo, a oratura, é de certa forma, atualizada.

Vê-se assim, que, ao resgatar as lendas e os contos da oratura, o processo de criação literária de Odete Semedo se dá, muitas vezes, como uma “falescrita”. Esse processo híbrido entre voz e letra particulariza procedimentos literários que são fortalecidos com recursos da oralidade e das tradições de canto características da Guiné-Bissau.

Cada um dos contos em questão resgata um valor tradicional ou um saber ancestral guineense. Questões como o embate entre a modernidade e a tradição ou o respeito à ancestralidade são postas em pauta pela autora. Na escrita das passadas, Semedo retoma a tradição da recontação de estórias, as recria, as reinventa, deixando sempre a certeza de que cada história não é contada ao acaso. Cada uma delas atualiza uma cadeia de ensinamentos perpassados pela tradição que a literatura recupera. Assim, ao vasculhar as tradições orais de seu país e retomá-las por meio da escrita, Semedo nos possibilita perceber que as “histórias e passadas”, que constituem a oratura guineense, podem ser veiculadas e registradas por meio do texto escrito. Oralidade e escrita não se contradizem, são apenas veículos com características peculiares.

REFERÊNCIAS

AUGEL, M. P. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998. (Col. Kebur).

AUGEL, M. P. **O desafio do Escombro**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

APA, L.; BARRETOS, A.; DÁSKALOS, M. A. **Poesia Africana de Língua Portuguesa**: Antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)**. 9. Ed. (1750-1836; 1836-1880). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

- COUTO, H. H. **Introdução ao estudo das línguas crioulas**. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- EMBALÓ, F. **Tiara**. Lisboa: Instituto Camões, 1999.
- FERREIRA, M. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano editora, 1989.
- FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- HAMILTON, R. **Literatura Africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984. (v. II, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe).
- HAMILTON, R. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 1-12, dez. 1999.
- HAMPATÉ-BÂ, A. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, J. (Coord.). **História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.
- HAMPATÉ-BÂ, A. Prólogo. *In*: HAMPATÉ-BÂ, A. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas, 2003.
- LEITE, A. M. **Oralidade & escrita nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LEITE, A. M. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.
- QUEIROZ, A. O. **Dicções guineenses: a convivência do crioulo e do português na escrita poética de Odete Costa Semedo**. Disponível em: <http://www.didinho.org/DICCOESGUINEENSESACONVIVENCIADOCRIOEDO PORTUGUESNAESCRITAPOETICADEODETECOSTASEMEDO.htm>. Acesso em: 21 set. 2011.
- SEMEDO, M. O. C. **As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**. 2010. 415 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- SEMEDO, M. O. C. **Entre o ser e o Amar**. Bissau: INEP, 1996.
- SEMEDO, M. O. C. **Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar I**. Bissau: INEP, 2000a.
- SEMEDO, M. O. C. **Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar II**. Bissau: INEP, 2000b.

SEMEDO, M. O. C. **A língua e os nomes na Guiné-Bissau**. S.l., 2003.

Disponível em: <http://djambadon.blogspot.com>. Acesso em: 2 jun. 2010.

SEMEDO, M. O. C. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007a.

SEMEDO, M. O. C. Ecos da terra. *In*: MATA, I.; PADILHA, L. (Orgs.). **A Mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007b. p. 103-133.

CAPÍTULO 9

A ESCRITA POÉTICA FEMININA EM *ANTOLOGIA DA NOVA POESIA MOÇAMBICANA E NUNCA MAIS É SÁBADO*

Jorge Manoel Venâncio Martins

A **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** foi organizada por Fátima Mendonça e Nelson Saúte e publicada em 1993, praticamente um ano após o fim da guerra civil moçambicana (1976-1992) e dezoito anos da data da independência de Moçambique. Esta Guerra da Independência de Moçambique, também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional, bem como Guerra Colonial Portuguesa, foi um conflito armado entre as forças da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e as Forças Armadas de Portugal. O prefácio desta antologia foi assinado por Fátima Mendonça e segundo os organizadores, um dos critérios usados, além do engajamento das poetisas, foi pensar o sistema literário nacional e a intenção de “possibilitar ao leitor uma visão panorâmica do texto poético surgido nas novas condições históricas determinadas pela independência” (MENDONÇA; SAÚTE, 1993, p. II). A apresentação por ordem alfabética do primeiro nome de cada autor procura mostrar o desenvolvimento individual de cada um dos poetas antologados.

Ainda, segundo Fátima Mendonça e Nelson Saúte, o critério do processo de seleção e das escolhas dos poemas teve como princípio incluir poemas publicados em livros, imprensa ou inéditos, poemas que abrangessem todo tipo de manifestação poética moçambicana. A ordenação dos poemas levou em conta a autoria e a data da produção ou a data da publicação. O objetivo dos antologadores e organizadores foi de

captar as ressonâncias de uma nova ‘escritura’ que, tanto se pode expressar pela eleição de tópicos e temas convergentes com as condições históricas que a engendraram, como pela utilização de técnicas discursivas próprias. (MENDONÇA; SAÚTE, 1993, p. III).

Essa antologia apresenta poemas de autoria feminina das autoras Clotilde Silva e Noémia de Sousa, e essa é referenciada como a primeira grande voz da poesia moçambicana sempre muito engajada nas questões sociais e Glória de Sant’Anna. Há de se afirmar Noémia de Sousa e Glória de Sant’Anna como “dois nomes do período colonial durante o século XX foram de enorme relevância” (RISO, 2005) para a poesia e, especialmente, para a literatura de Moçambique. Elas seguem a proposta literária de um projeto de nação e de uma escrita poética em que tem:

O imaginário ligado a terra, pátria, nação reforça com atributos femininos a idéia de origem, o lugar onde se nasceu, as alusões ao berço/colo “esplêndido” que nos embala. Não é de se estranhar, portanto, que imagens ligadas ao feminino sejam retomadas para se compor o corpo da nação, embora nem sempre seja a mulher a produtora dos discursos que tecem os contornos dessa comunidade imaginada, pensada como a grande casa que acolhe todos os seus filhos. (FONSECA, 2000, p. 225).

Além dessa característica, há por parte das poetisas o interesse pelos temas universais com traços relacionados ao tempo e à história e a manifestação do “desejo da mulher de viver a sua sexualidade” (FONSECA, 2000, p. 283-296), como se pode perceber no poema “Desafio aos dogmas” de Clotilde Silva:

Ainda te canto – Amor
E nos teus braços

Sou a madrugada a despertar cacimbada de
ternura

Ainda te ergo – Amor
No meu estro sem idade,
E dissolvo dogmas
Nesta doçura e meus lábios
Sobre o teu cabelo

Ainda te sinto – Amor
Leva em borbotões
Na cratera do meu corpo
Abrindo-se deiscente
Sacudido por um sismo
Nas entranhas

Ainda te canto – Amor
E cantar-te-ei
Até quando
Das pálpebras
Da língua
E do botão dos seios
Se me exilar a erecção... (SILVA, 1993, p. 73).

Nesse poema, percebe-se que a subjetividade centra-se no corpo feminino e na sua identidade, o eu lírico manifesta o seu gesto de dizer ao sujeito masculino que o espera: “Ainda te ergo – Amor”, “Ainda te sinto – Amor”, e “Ainda te canto – Amor”. Esta voz feminina declara ainda que dissolve dogmas: “E dissolvo dogmas” – este verso parece sugerir desfazer, desatar (-se) de opiniões, preconceitos relacionados ao corpus da poesia que propõe o projeto estético de Moçambique. O poema “Música ausente”, de Glória de Sant’Anna, faz o percurso da memória que traz a lembrança de um tempo de esperança e a desilusão com o mar, elemento muito rico de metáforas nas poesias moçambicanas e porque não africanas:

Na minha lembrança as águas de vidro
com cheiro de frases e areia molhada,
e meninos indo à conquista do mundo
de mão dada.

... E búzios trazidos do fundo do mar,
de ao pé dos navios
que transportam naufragos de mãos a acenar
e olhos vazios.

E estrelas vermelhas,
e gaivotas pálidas,
e vento nas dunas
por cima das barcas.

E pescadores vindo
Com peixes de prata
E coração morto
E rosto sem data.

Na minha lembrança as águas de vidro
De um mar sem sentido. (SANT'ANNA, 1989, p.
53).

O poema traz à memória as lembranças das experiências vividas pelo sujeito lírico. Nesse sentido, é interessante a metáfora “águas de vidro”; ela é evocada duas vezes, a primeira no primeiro verso e a segunda no primeiro verso do último dístico. Considerando que o elemento vidro é transparente, pode-se ver de dois lados, são duas faces impenetráveis. No primeiro verso essa memória sugere uma imagem boa, aponta-nos “os meninos indo à conquista do mundo/de mão dada.” O eu lírico nos apresenta, a partir da segunda estrofe o cenário do mar, destaca-se o início com as reticências que parecem indicar um corte nessas memórias passadas, conduzindo-nos para um presente em que as imagens não são boas. A imagem sugerida tanto pode ser de pescadores mortos no fundo do mar, como de cidadãos moçambicanos naufragos – uma referência à

guerra civil em Moçambique. Dessa forma, o estado de dor e de esvaziamento se desenvolve na terceira estrofe; nesta, o eu lírico volta os olhos para os elementos “estrelas vermelhas”, “gaivotas pálidas” e “vento nas dunas”, “por cima das barcas”, e nos sugere um tempo com pouco movimento, de muito pouca visibilidade.

Não se lê no poema nada que nos induz a pensar na subjetividade feminina, ou que o eu lírico fale de seu corpo. Prevalece a escrita do outro, da nação, observa-se o esvaziamento de uma nação nos versos da quarta estrofe, pois os pescadores até pescam e levam peixes, mas estão tristes, não têm identidade e nem rostos, tanto os pescadores quanto os peixes estão sem vida e o mar para o eu lírico perde o sentido. No poema, o eu lírico apresenta um país estilhaçado pela guerra civil moçambicana.

Nunca Mais é Sábado é uma antologia de poesia moçambicana publicada em Lisboa no ano de 2004, pela Editora Dom Quixote. O nome se refere ao poema de Rui Knopfli. Segundo Conrado (2005, p. 113), o objetivo desta antologia foi

estabelecer um corpo sistêmico da poesia moçambicana, aglutinando nomes e temas historicamente relevantes, exteriores ao quadro referencial da independência e da luta armada. (CONRADO, 2005, p. 113).

Segundo o organizador dessa antologia, a sua intenção de não negligenciar os poetas que tiveram, na sua época, uma importância decisiva no espaço da literatura moçambicana. Afirma ainda que a escolha foi o seu gosto pessoal e o apreço pelos antologiadados. No prefácio, Nelson Saúte destaca a importância dos nomes de José Craveirinha e Rui Knopli para a consolidação do movimento da literatura moçambicana. O poeta Craveirinha é a força telúrica e Knopfli, a modernidade, o ecletismo e o complexo entendimento de que os dogmas identitários não podem e nem devem explicar facilmente a moçambicanidade. A proposta poética de Rui Knopli e também o que sugere a sua poesia em **Nunca mais é sábado** foram

inspiração para o autor e organizador da antologia agora em estudo. Ela revela uma poética moçambicana da pluralidade estética; nesta, encontram-se poemas escritos por mulheres, ainda que nas poesias inseridas na antologia apresentem o viés da mulher como representação de nação, da terra, a mulher-mãe, ou seja a mulher compõe “o corpo da nação” (FONSECA, 2000, p. 27-33).

Os critérios de escolha se pautam por poetas/poetisas nascidos/as no século XX, autores e autoras editado/as em livro, exceção para os que não têm livro próprio, mas que constam de antologias panorâmicas sobre a poesia moçambicana. Teve como referência inclusive poetas que já atuavam e tinham seus nomes registrados na memória das tradições poéticas do país. Por fim, houve também o critério do “gosto pessoal, a subjetividade do antologador” (CONRADO, 2005, p. 111).

Quanto aos poemas de punho feminino, estão inseridos os de Glória de Sant’Ana com oito poemas, Clotilde Silva, com três, Noémia de Sousa, com onze, Manuela Sousa Lobo com quatro poemas e Sónia Sultuane com os poemas “Sonho quebrando ainda em menina”, “Louco é o meu desejo” e “Voltar a tocar-te”. Deste grupo, não estavam presentes na Nova **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** as poetisas Manuela Sousa Lobo e Sónia Sultuane, estas fazem parte da nova geração de poetisas moçambicanas que não abandonam a tradição, mas buscam novas estéticas e novas propostas temáticas. Quanto à escrita feminina nesta antologia, parece que o autor tem a proposta de inseri-la no campo da estética intimista, individual e da subjetividade que orienta a nova poesia moçambicana, circunscrita à pluralidade no que se refere à poesia moçambicana.

Entretanto, percebe-se uma poesia escrita por mulheres a transitar entre os traços da individualidade e da sensualidade que privilegia ou que fala do corpo feminino e os traços de uma estética universal que nelas predominam ou de uma lírica que tem a mulher como representação identitária, metáfora da nação. Das poetisas presentes em **Nunca mais é Sábado**, a pesquisadora Maria Nazareth Fonseca destaca nas criações poéticas de Clotilde Silva,

manifestações do corpo feminino desobrigadas de uma relação mais próxima com o social. Existem traços de um lirismo que lida com a questão identitária, como se pode observar na poesia intitulada “Maternidade”, de Glória de Sant’Anna:

Olho-te: és negra.
Olhas-me: sou branca.
Mas sorrimos as duas
Na tarde que se adeanta.

Tu sabes e eu sei:
O que ergue altivamente o meu vestido
e o que soergue a tua capulana,
é a mesma carga humana.

Quando soar a hora
determinada, crua, dolorosa
de conceder ao mundo o mistério da vida,

seremos tão iguais, tão verdadeiras,
tão míseras, tão fortes
e tão perto da morte...

Que este sorriso de hoje,
na tarde que se esvai,
é o testemunho exacto
do erro das fronteiras raciais.

Dos nossos ventres altos,
os filhos que brotarem
nos chamarão com a mesma palavra.

E ambas estamos certas
- tu, negra e eu, branca –
que é dentro dos nossos ventres
que germina a esperança. (SANT’ANA, 1965, s.
p.).

Apesar de se encontrar no poema traços de temas relacionados à problemática da diferenciação étnica²⁴, parece sugerir a fala do eu lírico dirigindo-se ao feminino a respeito de um sentido maternidade, em relação à natureza feminina, principalmente porque o eu lírico feminino no poema se refere à questão da identidade feminina para além da cor da pele.

Sobre a poesia de Manuela Sousa Lobo, nesta antologia, não encontrei nenhum poema que aponte a poeta voltada para o que se refere ao eu lírico dizendo de si ou sobre si. Seus poemas, nesta obra, parecem apontar para temas locais e outros universais, como sugere o processo de seleção dos autores da **Antologia**.

Sobre Sónia Sultuane (1971 -), percebi nos quatro poemas editados em **Nunca Mais é Sábado: Antologia de poesia moçambicana** forte lirismo marcado por uma subjetividade feminina diferente das autoras que compõem a antologia. Os poemas presentes não têm títulos e apresentam um eu feminino engajado não somente política e socialmente, mas principalmente deixam a voz interior da mulher escrever o seu eu feminino na sua intimidade de mulher, como também questões da intimidade feminina, como se observa no poema “Sonho quebrado”:

Sonho quebrado ainda em menina,
Pesadelo vivido já em adolescente,
Fantasia presente em mulher,
Estes todos estados vividos numa só vida,
O sonho quebrou,
O castelo em vidro desabou,
Tantos estilhaços cravados em meu corpo,
Como foi possível?
Meu corpo deformado, meu rosto desfigurado,
Restou minha alma,

²⁴ Disponível em: <https://gloriadesantanna.wordpress.com/about/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Meus sonhos de criança, em meu pesadelo e na minha fantasia. (SULTUANE, 2004, s.p.)²⁵.

Percebe-se, nesse poema, entre o cânone moçambicano e os desejos, os sonhos e a intimidade feminina, estes se tornam matéria de poesia. Já no primeiro verso, o eu lírico diz de seus sonhos de mulher rompido ou “quebrado ainda em menina”, seguem-se metáforas como “castelo em vidro”. Em outro poema presente nesta antologia, a poetisa fala dos seus desejos:

Louco é o meu desejo,
quando procuro o teu corpo,
e quando se funde ao meu,
ilusão?
procuro-te,
quero-te como se quisesse tudo o que se ama,
e tudo é belo, perfeito,
chama minha, alimentada em imaginação,
olho o teu rosto em meu pensamento, teus
olhos, tua boca...
toda a loucura se perde afago os teus cabelos,
respiro-te...
meu corpo são os restos desse teu cheiro,
cheiro, cheiro-te
entrego-me já vencida a esse desejo,
à minha ilusão. (SULTUANE, 2004, s.p.).

Nesse poema, percebe-se a sensualidade feminina centrar-se sobre o olhar do eu poético feminino e na expressão dos seus desejos e sentimentos. O eu lírico manifesta o seu desejo a um corpo masculino: “teu corpo”, “teu rosto”, “teu cheiro”, “teus olhos”, “tua boca”. Vejamos o próximo poema que, ao contrário deste, sugere ambiguidade:

²⁵ Poesia retirada do site: <http://poemasdalusofonia.blogspot.com/2008/07/sonho-quebrado-ainda-em-menina-pesadelo.html> Acesso em: 20 jan. 2020.

Voltar a tocar-te,
será sentir-me viva, completa,
tornar a encontrar-me e a perder-me,
neste desejo que dói,
voltar a tocar-te será tocar-me profundamente,
perder-me e novamente encontrar-me.
(SULTUANE, 2004, s.p.).

Numa primeira visada, é possível notar a percepção feminina a manifestar o desejo de “voltar a tocar-te”, este “te” nos aponta o corpo masculino. Nota-se, nos poemas estudados de Sónia Sultuane, o prazer de escrever sobre o seu corpo, durante muito tempo colocado sobre o silêncio, seus desejos e seus sonhos de menina e mulher quebrados, “Tantos estilhaços cravados em meu corpo”, mesmo ainda que seu corpo deformado, e o rosto desfigurado, os sonhos e os desejos de mulher são ainda alimentados. A linguagem poética se manifesta pelo prazer de escrever; esta escrita poética se torna mais erotizada: desejo e libido passam a fazer parte da criação literária. O prazer da escrita é muito abordado (OLIVEIRA, 2014).

Nos dois prefácios, encontra-se um consenso: a consolidação do sistema literário moçambicano. Pode-se perceber também coincidência nos critérios de seleção e de escolha dos poetas e de seus poemas, o que é comprovado inclusive pelas citações após cada poema publicado no corpo da antologia. Difere um pouco a organização, ou seja, a distribuição das poesias no corpo antologado; os organizadores de **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** prezaram pela ordem alfabética; Nelson Saúte, em **Nunca Mais é Sábado**, optou pela ordenação dos poemas por data da produção ou a data da publicação e privilegiou o pluralismo e a diversidade dos poemas produzidos por escritores moçambicanos, sejam masculinos ou femininos.

A **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** nos apresenta poemas das poetisas Clotilde Silva e Glória de Sant’Anna, enquanto que **Nunca Mais é Sábado** inclui além das já citadas, Manuela Sousa Lobo, a poeta Sónia Sultuane com três poemas, em que o eu lírico feminino escreve de dentro de si, mostra os seus desejos de mulher.

Entre as duas antologias de poemas se passaram dezesseis anos. **Nunca Mais é Sábado** recupera os poetas da tradição e apresenta mais duas novas poetisas, dentro da proposta da diversidade estética da poesia moçambicana. Em ambas as obras encontramos poemas escritos por mulheres comprometidas com as causas coletivas; aí, temos a mulher enquanto metáfora e metonímia de terra, nação, relacionada à ideia de progenitora, como mãe-terra. É o caso dos poemas femininos escritos por mulheres na **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** em que Noémia de Sousa homenageia Samora Machel; nesse poema “ainda persistem as palavras de ordem características de grande parte de seus poemas escritos até 1951” (FONSECA, 2015, p. 101-115); e poetisas contemporâneas, como é o caso de Sónia Sultuane falando de seus desejos, “vislumbrando manifestações do corpo” (FONSECA, 2015, p. 27-33), de suas vontades, de suas sensualidades. E Clotilde Silva canta em “Desafio aos Dogmas” cuja análise já foi apresentada. Em **Nunca Mais é Sábado**, percebe-se um projeto de escrita de poesia feminina descompromissada com as questões sociais e a coletividade, nesses poemas a voz feminina é um eu lírico falando de seus desejos, de seus sonhos e de seus sentimentos e dores, dissolvendo assim dogmas que a tradição literária deixou na imagem da mulher e de nação.

Por fim, é importante registrar que o projeto literário moçambicano, nessas duas antologias, insere na sua consolidação do sistema literário, os poemas escritos por mulheres moçambicanas que “De algum modo, o corpo feminino desloca-se das intenções veiculadas por um discurso que silencia as manifestações próprias à feminilidade” (FONSECA, 2015, p. 225-233).

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.
- CONRADO, J. “Nunca Mais É Sábado”: antologia de poesia moçambicana. **Latitudes**, n. 25, p. 113, dec. 2005. Disponível em: http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_25_37.pdf. Acesso em: 16 jun. 2018.

FERNANDES, M. F. Literaturas de/sobre gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa: olhares e percursos. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14., 2011. Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2011.

FONSECA, M. N. S. O corpo feminino da nação. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 225-236, 2000.

FONSECA, M. N. S. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2004.

FONSECA, M. N. S. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:** mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

MENDONÇA, F.; SAÚTE, N. **Antologia da Nova Poesia Moçambicana.** Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, [1975]1988.

OLIVEIRA, R. Q. O lugar de Sónia Sultuane na poesia contemporânea de Moçambique. Imaginar o Poetizado: uma escrita no feminino. **Revista Arredia**, Dourados, v. 3, n. 4, p. 51-68, jan./jul. 2014.

RISO, R. Tânia Tomé: O desabrochar de um canto poético. **Blog Carmo Editora**, 2005. Disponível em: <http://carmoeditora.blogspot.com/p/ideias-o-feminismo-negro-de-paulina.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SANT'ANNA, Glória de. Maternidade. In: SANT'ANNA, Glória de. **Um denso azul silêncio:** poesias, Edição da autora, 1965.

SAÚTE, N. (Org.). **Nunca mais é sábado:** antologia da poesia moçambicana. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SECCO, C. L. T. R. Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea. **Desacato**, 26 abr. 2013. Disponível em: <http://literaciariocardoriso.blogspot.com/2011/07/uma-voz-feminina-mocambiqueana.html>. Acesso em: 5 maio 2018.

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

SULTUANE, Sónia. Sonho quebrado. In: SAUTÉ, N. (Org.). **Nunca mais é sábado:** antologia da poesia moçambicana. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

CAPÍTULO 10

EDUARDO WHITE: TRÂNSITOS IDENTITÁRIOS E AMOR SOBRE O ÍNDICO

Luciana Brandão Leal

*Talvez pudesse cantar-te assim:
és o Índico
numa tarde quente de Janeiro,
tranquila vestes a súbita frescura
e beijas a precisa boca dos pássaros
a lenta maturação dos moluscos
sob a costa,
teu corpo é de água
pura
e de vagas e de espuma,
teu corpo que eu habito
como quem procura
a verde memória das algas,
a doçura, a loucura, a poesia.
(O País de Mim - 1989).*

Moçambique, “a janela para oriente”, como define Eduardo White, é um espaço onde se entrecruzam culturas e tradições refletidas em tensões identitárias que fazem desse território um espaço de diásporas. Espaço “em trânsito”, porque, desde as antigas rotas marítimas que passam pela Ilha de Moçambique e por outras ilhas do litoral índico, estão em diásporas as descendências, etnias, línguas, saberes e tradições que (con)formam o tecido cultural e identitário desse território banhado pelo Oceano Índico. Trata-se, como nos diz Rita Chaves, de um “espaço histórico em flagrante processo de estruturação” (CHAVES, 2006, p. 120).

É certo que as ilhas e cidades portuárias são lugares propícios ao (re)encontro e ao trânsito de pessoas e de suas ideologias. Por

essas evidências, um ponto importante sobre o qual cumpre refletir é a articulação entre a literatura moçambicana e as águas do Índico, encontro tão celebrado e aclamado em representações literárias de Moçambique.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco (2012), a ilha é o espaço da sedução e do encantamento, imagem que se perpetua no imaginário dos artistas e poetas, lugar de retorno às origens e aos afetos. Ela esclarece, ainda: tantos poetas como Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Patraquim, Eduardo White e Nelson Saúte cantam a mítica Ilha de Moçambique: “mulher de m’siro feitiço do Oriente”, que “adormece no coração dos poetas”. O mar também é alegoria do desejo, do erótico, pelo “orgasmo das ondas”, e recupera as pulsões do desejo no corpo da própria poesia.

Os primeiros livros de Luís Carlos Patraquim e de Eduardo White, **Monção** e **Amar sobre o Índico**, apontam, já em seus títulos, para a opção geopoética²⁶ do Índico e da Ilha, cujas indicações revelam heranças de artistas anteriores, como Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant’Anna.

²⁶ Considera-se, aqui, o termo “geopoética” a partir da definição de Kenneth White, que fundou, em 1989, o Instituto Internacional de Geopoética. Kenneth White considera que a “geografia” é “atravessada” pela experiência estética do mundo e defende uma visão fenomenológica da relação entre o Homem e a Terra. “Um mundo, sem dúvida, emerge do contato entre o espírito e a Terra” (<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>). Esse escritor franco-escocês analisa a relação “sensível e inteligente” com a Terra e considera o termo baseado na trilogia: “eros, logos e cosmos” para criar uma “coerência geral” com o espaço que ele denomina “mundo”. Para ele, a geopoética é uma “teoria-prática” (científica, artística, etc.), que extrapola as disciplinas mais estreitas para encontrar uma dinâmica do sensível. A pesquisadora Viviane Mendes de Moraes retoma o conceito proposto por Kenneth White, ao estudar a poesia do moçambicano Rui Knopfli, em tese defendida na Faculdade de Letras da UFRJ (MORAES, 2015).

Os deslocamentos temáticos e identitários são perceptíveis na lírica de Eduardo White, importante representante da poesia índica. Seguindo tradições cunhadas por Rui Knopfli e Virgílio de Lemos – cada um à sua maneira – Eduardo White e Luís Carlos Patraquim revelam o lirismo adormecido sob o discurso ideológico assumido até então. Na esteira de Patraquim, Eduardo White, escritor jovem, como a literatura de Moçambique, torna-se uma das vozes poéticas mais importantes da contemporaneidade.

Eduardo White escreveu seus poemas no período pós-independência, mas o território moçambicano se encontrava, ainda, sob conflito armado. Mesmo que os primeiros anos pós-independência pudessem parecer promissores para o ideal de “nação liberta”, a longa guerra civil prosseguiu até 1992, instituindo um “ambiente de sonambulismo e desesperança” (SECCO, 1999, p. 18).

Autor de **Amar sobre o Índico** (1984), **O país de mim** (1988), **Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave** (1992), **Os materiais do amor** (1996), **Janela para Oriente** (1999), **Dormir com Deus e um navio na língua** (2001), **As falas do escorpião** (2002), **O manual das mãos** (2004), White também integrou o grupo de fundadores da Revista Charrua, lançada em 1984, cuja pluralidade foi aclamada no cenário literário moçambicano. Essa revista, juntamente com a publicação da Gazeta de Letras e Artes, propagase pela importância da elaboração de uma poesia de “feição mais intimista” (SECCO, 1999, p. 27).

Poetas que publicaram na Revista Charrua²⁷ e outros da mesma geração – como Luís Carlos Patraquim, Eduardo White,

²⁷ Segundo referência dada por Secco (1999), a *Revista Charrua* tem fundamental importância no cenário da Literatura Moçambicana, representando, segundo Pires Laranjeira: “um conceito alargado de moçambicanidade” (LARANJEIRA apud SECCO, 1999, p. 27). A *Revista Charrua*, fundada em 1984, veiculará, posteriormente, produções de Pedro Chissano, Nelson Saúte e Hélder Muteia e outros, trazendo variações com o trabalho da linguagem, “pela recriação artesanal da textualidade poética” (SECCO, 1999, p. 27).

Nelson Saúte e o escritor Mia Couto – foram os que, segundo Secco, “reinvidicaram uma nova poética não mais revolucionária apenas no sentido ideológico e social, mas também no plano individual, existencial e literário” (SECCO, 1999, p. 28). As propostas dos integrantes da Revista Charrua se amparavam em ideais de renovação, motivados por perspectivas pluralistas. Como observa Rita Chaves, o objetivo era “remexer o terreno a ser cultivado”, uma vez que, “o nome charrua aponta para essa vinculação com a terra a ser revolvida para que se aumente a sua fertilidade” (CHAVES, 2006, p. 123).

No poema-epígrafe transcrito neste artigo, publicado em **O país de mim** (1989), vislumbra-se o canto em que se anuncia no projeto poético cuja voz transformadora evoca a vida e, pela força do Amor, socializa a experiência individual. Para Rita Chaves (2006), na medida em que a poesia se redimensiona para o coletivo, “procura recuperar a função humanizadora” e, embora seja militante, de forma muito especial, “o poeta se confronta com a sempre difícil tarefa de produzir os instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele” (CHAVES, 2006, p. 121). A voz que navega pelas trilhas significativas abertas pelo sujeito da enunciação singra mares de águas puras, vagas espumas; aprimora e intensifica o trabalho poético, pela experimentação sistemática da linguagem.

Eduardo White afirma que a literatura é um trabalho com a linguagem; portanto, o seu objeto de trabalho é a palavra. Não se encontram, em seus textos, muitas marcas da oralidade ou expressões das línguas locais. O próprio autor afirma que o seu empenho é centrado na língua que ele domina, e que não é sua intenção impor fronteiras à poesia:

Eu procuro trabalhar a língua, a língua que é a minha língua, que é o português – não falo outra língua como falo esta. Procuro escrevê-la com maior domínio possível. Porque muitas vezes me perguntam: ‘Tu escreves de uma maneira que não se identifica, não é um poeta!’

Mas a poesia não tem necessariamente que ter fronteiras. Eu quando estou na poesia não levo passaporte nem duração de estadia. A poesia é um estado de transe maravilhoso porque se entra, entrega-se e, na verdade, só nós podemos comunicar na poesia se a gente domina a língua que fala. Porque eu tenho um contacto primeiro oral com a poesia, só depois transcrevo. O que eu procuro trabalhar nas palavras é o ritmo. (WHITE apud LABAN, 1998, p. 1207).

Mesmo sem utilizar marcas linguísticas que reproduzam os sons da oralidade, seu texto apresenta ritmo e sonoridade; a sua musicalidade é dada pela escolha das palavras e pelas combinações feitas com rigor. O trabalho esmerado com a linguagem evidencia, também, a tradição metalinguística. Fonseca (1999), em seu texto “Afrodiçções: matéria de poesia”, explica que a metalinguagem, comum em vários textos de poetas da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa, procura explicar o processo criativo, além de evidenciar a angústia de criar. Eduardo White define o fazer poético como um processo de lapidação da palavra; o poema é, então, o resultado desse labor. O poema “A Palavra”, de **O país de mim**, traz feições do processo de construção poética:

A PALAVRA

A palavra renova-se no poema.

Ganha cor,
ganha corpo,
ganha mensagem.

A palavra no poema não é estática,
pois, inteira e nua se assume
no perfeito,
no perpétuo movimento
da incógnita que a adoça.

A palavra madura é espetáculo.
Canta.
Vive.
E respira. Para tudo isso
basta
uma mão inteligente que a trabalhe,
lhe dê a dimensão do necessário
e do sentido
e lhe amaine sobre o dorso
o animal que nela dorme destemido. [...].
(WHITE apud SAÚTE, 2004, p. 559-560).

No texto transcrito anteriormente, o poeta se empenha em descrever ao leitor como é o seu processo de criação. O trabalho metalinguístico é duplo, na medida em que a palavra se debruça sobre ela mesma, em movimento de autorreferencialidade: “Porque é na palavra que muitas vezes está / perdido ou escondido / o outro homem que no poeta reside”.

Nos primeiros versos do primeiro livro, **Amar sobre o Índico**, percebe-se o eixo temático, “mastro” que guiará a obra desse autor, anunciando o principal campo semântico/ideológico em que ele pretende atuar:

Mastro.
Mastro.
Eis que dentro deste instante
o mundo se principia a iniciar.
Musgo verde
sal das praias
resto que nutro
no hálito quente dos animais. (WHITE apud
SAÚTE, 2004, p. 557).

Esse poema apresenta várias imagens do universo por onde se move o escritor. A palavra “mastro”, dita e repetida, refere-se tanto ao direcionamento que se dará às velas e à poesia quanto ao mastro que empunha uma bandeira (Ideológica? Cultural?). Também é

metáfora do “mundo poético” de White, barco posto a navegar pelo Índico, viagem literária que se “principia a anunciar”.

Em diálogo com o primeiro poema, tem-se:

És a vela içada
a quilha que contorna
a carne das águas.
És a tempestade
a chuva premeditada
e eu o naufrago
que não se permite afogado. (WHITE apud
SAÚTE, 2004, p. 557-558).

Nas obras whiteanas, sobretudo nas inaugurais, o eu poemático apresenta múltiplas imagens do Oceano Índico, com recorrentes representações da ressaca marítima. O duplo movimento que gera o fenômeno da ressaca dá a nítida noção do deslocamento proposto por White, que sugere a incorporação de outros imaginários à proposta da moçambicanidade. White, em suas poesias, opta pela contenção para revelar múltiplos sentidos no espaço embrionário da palavra.

Vejamos, a propósito, os versos de “Notícia”:

Quisera um dia
a terra
o hábito de ser carne
membro boca olho
ou areia molhada
que o mar reclama
e eis que súbita
e pele grávida
a margem flácida
se desaba cada segundo
onde um grão amassa um filho. (WHITE apud
SAÚTE, 2004, p. 558).

“O Índico é o começo, cenário privilegiado”, diz Rita Chaves, a propósito da “viagem que se multiplica em terras e mares a serem percorridos por Eduardo White” (CHAVES, 2005, p. 169). A paisagem é, então, plurissignificada, e dela, podem-se extrair conotações do corpo feminino e da terra. O desenho da mulher, nos versos supracitados – metáfora da terra, que é o objeto do amor e do canto –, se faz como desejo de que o espaço geográfico se corporifique, tome “o hábito de ser carne / membro boca olho ou areia molhada”. Tem-se aqui a ideia da fecundidade que passa pela água, pela areia, pela “pele grávida” e “margem flácida”. A plasticidade desse texto é construída pelas imagens carregadas de simbologia, o que confirma a potência alegórica da lírica de Eduardo White e o faz merecedor da alcunha de “poeta-pintor”.

Tânia Macedo (2007) considera como eixo temático de Eduardo White as várias imagens do Índico, e o compara a Salvador Dalí, devido à sua capacidade de criar imagens e atingir seus leitores com as nuances de percepção. Segundo ela:

Na pena de Eduardo White, o verbo delira. Ao final, fica a dúvida entre o êxtase impressionista e o voo surreal de suas construções inusitadas. É como se a poesia fosse forjada no ferro quente da palavra em febre e a narrativa absorvida pela forma fragmentada do poema, campo de luta do sentido e do non sense. (MACEDO, 2007, p. 179).

Assim como os moçambicanos Luis Carlos Patraquim, Rui Knopfi, Virgílio de Lemos, o poeta Eduardo White louva Muhípi, lugar mítico e presença marcante no imaginário poético de Moçambique. A ilha como terra onde “se desaba cada segundo/onde um grão amassa um filho”. A ilha como espaço múltiplo e mesclado, assim como as mulheres de etnias várias que nela vivem, resultado da formação histórica desse pequeno e importante território:

Busco-te por entre as negras enroladas em capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis e belas missangas. Que viagens eu viajo, meu amor, para tocar-te em búzios. Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes. (WHITE apud SECCO, 2014, p. 65).

“Porquê [Sic.] o amor em meus poemas sempre?/Porquê [Sic.] a paixão suprema?”, pergunta-se o poeta sobre o seu empenho e talento para as questões subjetivas. Em suma, cantar o amor é cantar o homem e o que há de mais humano. É preciso ter muita força para criar onde só se destrói, e só o amor pode transformar. O poeta aconselha ainda: “Assume o amor como um ofício/onde tens que te esmerar”. Em entrevista a Laban, White explica: “Num país em guerra, falar do amor parece uma coisa fútil, uma coisa banal. Não estou a ver por que é que eu, num país em guerra, num país em dificuldade, não posso evocar o amor” (WHITE apud LABAN, 1998, p. 1182). São felizes os homens que cantam o amor:

Felizes os homens
Que cantam o amor.

A eles a vontade do inexplicável
E a forma dúbia dos oceanos. (WHITE apud SAÚTE, 2004, p. 559).

Esse poema é quase uma convocação para se falar sobre o tema: “O amor é importante. Então a tónica do meu primeiro livro foi esse apelo ao amor, o apelo ao convívio” (WHITE apud LABAN, 1998, p. 1182).

Nos versos do poema sem título, publicado em **Amar sobre o Índico**, o pathos amoroso é definido como transformador, tal como as águas dos oceanos, em seus movimentos constantes. “Assume o amor como um ofício / onde tens que te esmerar” (WHITE, 1989, p. 11). Em sua primeira obra, o tema do amor surge desde o título e se

estende pelas 64 páginas seguintes. Na primeira parte desse livro, intitulada “Anúncio”, afirma-se a intertextualidade indicada pela citação do poema **Monção**, de Luís Carlos Patraquim, publicado em 1980. Como já afirmado, Eduardo White segue a tradição inaugurada por seus antecessores e a citação dos versos de Patraquim evidencia a intenção de declarar a sua adesão aos ideais desses escritores. Já a segunda parte do livro, intitulada “Notícia”, tem como epígrafe os versos de “Soneto do maior amor”, do poeta brasileiro Vinícius de Moraes, arauto da lírica amorosa e das relações entre a poesia e a música. Essas afinidades literárias confirmam o itinerário trilhado por Eduardo White e a sua opção clara por um projeto poético de contornos eróticos fincados na terra.

O escritor, em entrevista a Laban, esclarece quais são os seus propósitos temáticos, nestes termos:

Antes de mais gostaria de ressaltar que a temática que usei nos dois livros (Amar sobre o Índico e O País de Mim) é acima de tudo uma temática de protesto e também de lembrança. A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial, e depois da guerra de Smith e agora sempre a guerra com a Renamo. O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal está em nós ainda vivo, do que a gente acredita como sendo possível, como sendo real que é o amor. (WHITE apud LABAN, 1998, p. 1178).

O sentimento amoroso, que pode ser lido em vários poemas de White, extravasa a esfera individual e alcança a esfera coletiva. Rita Chaves ressalta aspectos importantes da poética de White:

A poesia tem deliberadamente reduzido o seu caráter de produção autônoma, e, embora apoiada no império da subjetividade, procura recuperar a função humanizadora. Militante

dessa causa muito especial, o poeta se confronta com a sempre difícil tarefa de produzir instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele. (CHAVES, 2005, p. 166).

Como se vê, na poesia whiteana, o sentimento amoroso é o princípio transformador da vida, pelo seu impulso de socialização: ultrapassa a experiência individual, para alcançar o coletivo. Dessa forma, mesmo fundada na subjetividade, alcança o outro, porque nos humaniza e nos torna mais sensíveis ao outro. A dicção amorosa não nega a dimensão social, ao contrário. Rita Chaves (2006) reitera que a pena de Eduardo White não se rende a nenhum tipo de conformismo. Há versos bastantes contundentes que trazem, por exemplo, o retrato frio dos horrores de um (recém) país em constante guerra civil, cujos efeitos são devastadores e cruéis:

Diário é também
o ofício da morte neste país
essa gangrena de fome e de sede
e de desentendimento
e se o fogo em círculo, que nos cerca
lembra nossas cotidianas invulgaridades

cada noite aqui iluminada
pela determinada vigília dos soldados,
pela boca ácida de seus fuzis,
é a gente que ama
nos nervos de qualquer cama
nossos amores sagrados. (WHITE, 1989, p. 35).

Na atualidade, após a leitura pontual de importantes críticos literários, nós, leitores, podemos perceber a radicalidade das propostas de Eduardo White e seus antecessores, que defendem a poesia como expressão da subjetividade, não se abstendo, entretanto, de evocar, no espaço da poesia, a história do país. Dessa forma, configura-se uma identidade moçambicana que está ligada às

cores locais e aos trânsitos subjetivos embalados pelos movimentos do Oceano Índico e pelos contornos sociais e políticos de um cenário nacional ainda muito frágil. O poeta, no trecho que se segue, considera os recursos e estratégias que se anunciam em sua poesia voltada aos trânsitos pelo Índico:

Se o oriente é vivido pelo poeta como um sonho de olhos abertos, o acto de passar a experiência vivida na imaginação para as páginas escritas torna-a concreta, de forma que o poeta adquire então uma capacidade demiúrgica: Todas as páginas vivem para lá do que existem [...] Por lugares que não foram senão em quem os sonhou. E tudo se revelará, mal os abramos, tudo será real de repente. (WHITE, 1999, p. 48).

Ao final deste capítulo, evoca-se, novamente, a imagem da “Janela para Oriente”, título de um dos livros de Eduardo White. O espaço índico, que é também o de Moçambique, é metaforizado por uma alegoria de passagem e acesso: “Esse Oriente sonolento, ignorado, paciente e perdido dentro de mim” (WHITE, 1999, p. 39). O retorno ao espaço matricial faz parte da memória coletiva dessa nação, do seu passado social e histórico. Quando se volta ao Oriente, o poeta resgata algo de si e também do coletivo, da identidade moçambicana. Para Giulia Spinuzza, “é como se ao reconhecer o ‘outro’, o sujeito poético se redefina a si mesmo e ao seu país, reconfigurando-se no espaço geográfico do Índico” (SPINUZZA, 2015, p. 161).

O espaço poético é o espaço da diáspora, dos trânsitos, do alcance, pois: “Voar e uma dádiva da poesia”.

Voar é uma dádiva da poesia.
Um verso arde na brancura aérea do papel,
toma balanço
não resiste.

solta-se-lhe
o animal alado,
voa sobre as casas,
sobre as ruas
sobre os homens que passam
procura um pássaro
para acasalar.

sílaba a sílaba
o verso voa. (WHITE, 1992, p. 22).

A imagem significativa pressupõe as diásporas, migrações e trânsitos, o que se evidencia nos trânsitos poéticos de Eduardo White. Fragmentos de diversas cores (con)formam o mosaico cultural da nação e da poética que nela se funda: “Dentro sou fragmentos, pedaços constantes de algum concreto que julgo terei já sido” (WHITE, 1999, p. 36). Cada poeta, à sua maneira, na multiplicidade da poesia moçambicana, traz à cena enunciativa à geopoética do Índico, que representa o passado, o presente e o futuro. Sob esse olhar, a “Janela para Oriente” se transforma em uma fenda a partir da qual se pode ver e incorporar outros espaços, reforçando a ideia do transculturalismo. Assim, o título da obra publicada em 1999 passa a se referir a um espaço que extrapola a questão meramente geográfica, para se configurar como um espaço de diáspora.

Após essas considerações sobre a poesia produzida em Moçambique no período pós-independência, pode-se compreender o lugar híbrido ocupado por Eduardo White no cenário literário de seu país: uma poesia que surpreende pelo cuidado estético e pelo teor expressivo. Esse escritor demonstra sintetizar gestos literários de seus contemporâneos, além de incorporar novas tendências, que o tornam expoente da moderna poesia moçambicana ainda em construção. Em sua lírica, o deslizamento da palavra poética é capaz de inaugurar signos e significados. Tomando a reflexão de Stuart Hall (2011), reitera-se que: “Sempre há o ‘deslize’ inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2011, p. 33). A

escrita polifônica consagra-lhe um importante papel nas letras moçambicanas, abrindo-as à Modernidade que White tanto persegue.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, R. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, R. Eduardo White: O Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana. *In*: SECCO, C. T. *et al.* (Orgs.). **África & Brasil**: letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. p. 119-142.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- LABAN, M. **Moçambique**: encontro com escritores. v. 2. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.
- MENDONÇA, F. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: Faculdade de Letras; Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mandlane, 1989.
- SAÚTE, N. (Org.). **Nunca mais é sábado**: antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- SECCO, C. L. T. Uma poética de mar e silêncio. *In*: _____. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SOUZA E SILVA, M. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.
- SPINUZZA, G. Reconfiguração da nação em Janela para Oriente, de Eduardo White. *In*: LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. **Nação e narrativa pós-colonial I**: Angola e Moçambique. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 159-167.
- WHITE, E. **O país de mim**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

WHITE, E. **Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave**. Lisboa: Caminho: 1992.

WHITE, E. **Os materiais do amor seguido de o desafio da tristeza**. Lisboa: Caminho, 1997.

WHITE, E. **Janela para Oriente**. Lisboa: Caminho, 1999.

WHITE, K. **O grande campo da geopoética**. Tradução de Márcia Marques-Rambourg. Instituto Internacional de Geopoética, s.d. (Série Textos Fundadores). Disponível em: <http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>. Acesso em: 2 jan. 2017.

CAPÍTULO 11

MELANCOLIA E MEMÓRIA EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO: UMA ANÁLISE DAS EPÍGRAFES DO BARBEIRO DE VILA LONGE

Eni Alves Rodrigues

1 INTRODUÇÃO

Inspirado pela feitura fragmentada dos ensaios de Walter Benjamin, este capítulo se apresentará em apontamentos, onde cada epígrafe de autoria do Barbeiro de Vila Longe (personagem Arcanjo Mistura) será citada e intitulará um trecho da discussão do romance **O outro pé da sereia** (2006). Nestas discussões, será feito um entrecruzamento da análise literária do romance e dos textos teóricos selecionados para este texto.

Para iniciar a leitura que foi feita de **O outro pé da sereia** queremos dizer que o romance explora, em paralelo, eventos históricos acontecidos em diferentes fases da história de Moçambique. Podemos dizer que esta obra de Mia Couto contém fortes traços da estética realista, ainda que não se detenha nos pressupostos do realismo tradicional. A forma estética se aproxima do realismo, pois o texto relata cenas da História moçambicana, mas segundo Garuba (2014), a estética que permeia o romance é a do realismo animista, conforme podemos ver no trecho seguinte: “a lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional” (GARUBA, 2014, p. 10).

Durante a narrativa, o autor do romance procura destacar aspectos da realidade moçambicana pós-independência, assumindo

também detalhes de uma História que se deu no século XVI. Trata se, portanto, de uma forma estética que encena a realidade como outras formas estéticas já o fizeram na literatura, mas não se trata dos realismos já retratados e, sim, de outro realismo: o animista.

O livro é composto por duas histórias que se entrelaçam. Em uma delas é contada uma história que se dá na época atual, pois ocorre em 2002, tem como personagens mais destacados Mwadia Malunga e seu marido, Zero Madzero, que vivem em um lugar isolado chamado Antigamente. Nessa região, cai um objeto estranho do céu e Zero Madzero opta por enterrá-lo no quintal de sua casa, dizendo que era uma estrela. Todavia, porque o objeto não pôde ser identificado, eles decidem “transladar”²⁸ o objeto para uma floresta nas imediações de onde moravam. Na floresta, encontram uma imagem de Nossa Senhora abandonada, juntamente com um baú e um esqueleto. Os objetos encontrados aumentam a estranheza que domina o casal e decidem procurar o feiticeiro Lázaro Vivo para orientá-los sobre o que fazer com a “santa” encontrada. O feiticeiro aconselha o casal a levar a imagem para Vila Longe, onde Mwadia morara antes do casamento. Ela parte para Vila Longe; no percurso e na nova cidade, desenrolam-se muitas histórias em diferentes cenas narrativas.

Em Vila Longe, Mwadia se depara com situações que fazem o leitor entrar em contato com aspectos das culturas de África, resgatadas pelo romance com a liberdade criativa do escritor. Por exemplo, o padraço de Mwadia sempre troca de nome, acreditando que, assim, viveria mais e esqueceria o seu passado. Há também uma parede de fotografias que é dedicada aos mortos, costume verdadeiro de alguns povos moçambicanos.

O enredo trata do relacionamento com o passado, a dicotomia entre o lembrar e o esquecer, as memórias que podem ou devem ser resgatadas na História e, estes, serão os pontos privilegiados neste capítulo. Nesse sentido, foi feita a escolha pelas falas do personagem

²⁸ O autor não diz transportar, conforme a busca de palavras que se aproximem do sentido da história a ser contada.

Arcanjo Mistura, o Barbeiro de Vila Longe. Personagem esse descrito pelo narrador da seguinte maneira:

No centro da única praça, Arcanjo Mistura há tempos que se exerce como barbeiro. De tanto tesourar, já tem o polegar calejado. O polegar e a alma. Arcanjo Mistura — Mestre Arcanjo, como lhe chamam — é um homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o “prateleirar” da Revolução.

Quem chega logo se pergunta: o que faz ali uma pessoa de tanta cultura? E como é que alguém de tanto saber se pode ocupar como barbeiro? De facto, Arcanjo Mistura foi deportado pela polícia colonial portuguesa para aquela região, há mais de quarenta anos. O barbeiro assegura que já não se lembra de onde veio. *Acabei ficando natural de Longe*, admite Arcanjo. Mentira. Como todos os outros da vila, o homem esquece para ter passado e mente para ter futuro. (COUTO, 2006, p. 119-120, grifo no original).

O personagem Barbeiro de Vila longe, “o nosso barbeiro é um filósofo” (COUTO, 2006, p. 98), é o principal “autor” das epígrafes dos capítulos do romance; estas guiarão a análise literária a que pretendemos fazer. O capítulo será estruturado pela citação numerada das epígrafes do referido personagem, na ordem em que elas aparecem no romance, para em seguida tecer apontamentos sobre as reflexões de memória, melancolia, o ato narrativo e outras discussões literárias correlacionadas a estas. **O outro pé da sereia**, assim como outras obras do autor Mia Couto, é permeado de epígrafes, um recurso de intertextualidade. Na conceituação de epígrafe, podemos dizer que são trechos de obras lidas pelo autor ou podem ser citação de um documento ficcionalizado na obra. Nesse caso, de um modo atípico, o livro traz, na maioria das epígrafes, as

falas de um personagem. Estes dizeres guiam o leitor para uma ideia que pode se confirmar ou não na leitura do capítulo.

2 “Em todo o mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão. Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 10)

No romance **O outro pé da sereia**, o Barbeiro é o único a recusar participação no teatro histórico organizado para os visitantes afrodescendentes. Pela fala do narrador, parece que o casal afrodescendente, o americano e sua esposa brasileira, foi ao continente africano em busca de informações sobre os seus antepassados africanos. Percebendo na viagem de Benjamin Southman uma forma de ganhar dinheiro, o tio de Mwadia, pretense empresário, decide, juntamente com alguns “homens da comissão de recepção” (COUTO, 2006, p. 147) ao estrangeiro, recriar a África “com que o estrangeiro sempre havia sonhado” (COUTO, 2006, p. 150). O intento de Casuarino Malunga, o tio de Mwadia, é dificultado pela recusa de Arcanjo Mistura, o Barbeiro de Vila Longe, que não concorda com o plano de Casuarino, pois considera a estratégia deplorável, conforme podemos ver no trecho seguinte, em que se evidencia a sua recusa em participar da encenação proposta aos estrangeiros:

Lá fora, a umas centenas de metros da casa de Lázaro, o Barbeiro começava a exibir sinais de inquietação. Ele ficara para trás, recusando a participar da cerimónia do adivinho.

- Para sermos africanos não temos que passar por isto, disse com desdém. Vivo sem dúvidas nem dívidas, reiterou à despedida. (COUTO, 2006, p. 277).

Para esse personagem, não era preciso mascarar a História do povo moçambicano, já que a colonização criara uma visão vitimizada,

exótica e mítica da África que era preciso desconstruir. Nesse sentido, Walter Benjamin (2017) vem nos dizer da necessidade de narrar a história a contrapelo. Em romances que ficcionalizam histórias reais isso pode ser percebido, pois na Literatura, aqueles que foram silenciados pela verdade única do curso da História podem ter voz, e mesmo sendo ficção, o passado emite outros sons, que deixam rastros de dúvida em um passado glorioso, contado pelos vencedores.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (BENJAMIN, 2017, p. 1).

A história da África, nesse caso a de Moçambique, quase sempre é contada por outro, por visões externas, e a literatura africana contribui com aspectos socioculturais e históricos que permitem aos leitores uma imersão por outros modos de ver a vida, como foi possível observar na primeira epígrafe do Barbeiro de Vila Longe.

O romance desconstrói a lógica de pensamento ocidental que se pauta, principalmente, pelo racionalismo e pelo pensamento antitético de vários aspectos da realidade: vida e morte, antes e depois, aqui e lá. Em **O outro pé da sereia**, a morte é referenciada de um modo animista, ou seja, como uma cosmovisão africana de *continuum* da vida. No enredo, vida e morte estão entrelaçadas, espaços se entrecruzam, além de duas histórias encaixadas dentro da mesma narrativa. Nesse sentido, temos um narrador que recolhe cacos, que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 1). Assim, vemos uma narrativa em busca da desconstrução da história oficial, procurando distanciamento de uma postura unilateral dos fatos.

No teatro armado, uma encenação de mentiras produz muitas verdades individuais a seus atores. Nesse cenário, para seduzir os americanos que chegam ao continente africano em busca de uma “África profunda”, Mwadia parece estar possuída, por um espírito. No entanto, quase todas as informações que ela revela receber do espírito são obtidas através da leitura dos manuscritos encontrados no baú que outrora pertencera a D. Gonçalo e que fora encontrado juntamente com a imagem da santa, em Antigamente. Ao lê-los, ela não só aprendia como também ia assumindo-se como leitora da história do seu país.

Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma. (COUTO, 2006, p. 238).

Podemos ver no excerto anterior, a importância do conhecimento da história oficial para depois ressignificá-la. O espaço moçambicano ficcionalizado na narrativa é um ambiente de pouca presença da leitura e da educação formal e quem as tem, como a personagem Mwadia é imbuída de uma responsabilidade fundamental para o crescimento da nação. Uma responsabilidade de narrar que vá além da tradição de contar a história dos vencedores e precisa, de certo modo

agarrar a essas asperezas, a essas arestas que lhe oferecem tantas escoras ou pontos de apoio na sua luta contra o fluxo nivelador da história oficial que, justamente, deixa escapar ‘esses lugares nos quais a tradição/transmissão se interrompe. (GAGNEBIN, 2011, p. 100).

Se temos uma história que se quer única, o presente precisa ser reinventado, pois o luto pelos momentos de horror nunca passa, a dor e a melancolia passam a ser uma constante da vida dos sobreviventes e dos vencidos.

3 “Eis a nossa sina: esquecer para ter passado, mentir para ter destino. Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 64)

Nessa segunda epígrafe de **O outro pé da sereia**, vemos a discussão sobre manipulação do passado na tentativa de esquecimento e, no enredo, temos uma mentira encenada: Mwadia que diz estar incorporando espíritos, está de fato lendo os manuscritos. Nesse embate entre mentir e “verdadear” a história traumática vivenciada, como é o caso da colonização e das guerras civil e da independência moçambicana, Seligmann-Silva (2008) vai nos dizer sobre as dificuldades de narrar o trauma, quando esse afirma que diante das indizibilidades testemunhais fica difícil narrar o ocorrido. Afirma ainda que a literatura presta um nobre serviço à narração de situações violentas, pois segundo ele:

‘A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma’. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Nesse sentido, as literaturas africanas de língua portuguesa possuem, em muitas de suas narrativas, a ficcionalização dos momentos traumáticos da História dos países colonizados por Portugal. No romance analisado, vemos uma preocupação em mostrar os dois lados dos fatos históricos, por exemplo, vemos personagens moçambicanos que estão em posição de vítimas do colonialismo ou que estão lucrando com esta situação. Também

sobre a escravidão dos negros, o romance nos leva a refletir, pois, na história havia uma nau com um baú cheio de mercadorias no porão, que sabemos serem pessoas e bens materiais. Nessa ironia, vemos como a escravidão negra, por ser capitalizada, foi traumática para a história, pois seres humanos foram tratados como bens materiais. Sabemos do engendramento científico e religioso que foi arquitetado para que se considerasse normal a escravatura de africanos negros e no romance podemos perceber que a Igreja Católica considerava os africanos e seus descendentes como seres inferiores aos brancos, como podemos ver no trecho seguinte:

[...] nós lhe outorgamos pelos presentes documentos, com a nossa autoridade apostólica, pela livre permissão de invadir, capturar e subjugar os sarracenos e pagãos e qualquer outro incrédulo ou inimigo de Cristo, onde quer que seja, como também reduzir essas pessoas à escravidão perpétua. (Carta do Papa Nicolau V ao Rei de Portugal, 1452). (COUTO, 2006, p. 196).

Assim, endossados pela Igreja, os portugueses se sentiam livres para capturar os africanos para escravidão, e ainda pensavam estar contribuindo com o “salvamento” de almas.

Como o Barbeiro de Vila longe nos disse é preciso esquecer o passado para recomeçar; essa fala concatena com a crença da cerimônia do esquecimento. Em determinada parte do romance, o processo de esquecimento das tradições e da memória fortalecido pela escravatura e pela colonização é revivido pela remissão à árvore do esquecimento, “arvore das voltas” e retoma-se, por via metafórica, os processos desenvolvidos pelos mercadores de escravos para apagar a memória dos que eram encaminhados para o trabalho forçado e,

Não havia em toda a redondeza um exemplar maior de mulambe (embondeiro). A árvore era

conhecida, desde há séculos, como a “árvore das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. Deixaria de saber de onde veio, quem eram seus antepassados. Tudo se tornaria recente, sem raiz, sem amarras. Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia. (COUTO, 2006, p. 276).

O simbolismo desta árvore mítica é revisitado pela narrativa para aludir ao fato de os mercadores de escravizados quererem comercializar apenas a força de trabalho dos mesmos. Os escravagistas não queriam o que os africanos levassem sua cultura, história, nem a vivência e as experiências que marcavam o lugar que eles ocupavam em diferentes tradições religiosas, familiares e de trabalho. Com uma estratégia narrativa de grande efeito, o narrador mostra que moradores de Vila Longe, em 2002, revivem inconscientemente o poder da árvore Mulambe de impedir que as mazelas do passado de sofrimento voltem a atingi-los. Esse ritual, no romance, faz parte do processo de lembrar e esquecer que foi assumido pelo afro-americano Benjamin Southman, ao girar em torno do grande tronco do embondeiro. As voltas dadas em torno da árvore serviriam agora para que as lembranças de “passados muito pesados” (COUTO, 2006, p. 277) viessem à tona para que as dores vividas, pelos antepassados do afro-americano pudessem ser apaziguadas pelos descendentes que ficaram em África. É o que diz Lázaro Vivo a Southman, durante o ritual das voltas em torno do grande embondeiro:

- Se um familiar saiu daqui, Benjamin, não foram só os antepassados que o levaram. Quem fez esse crime com os seus antepassados foram os nossos antepassados. Entende, agora, a razão desta árvore? (COUTO, 2006, p. 277).

Arcanjo Mistura sabe que a História oficial é seletiva, que essa conta partes selecionadas de acordo com interesses vários. Sobre esses acordos históricos, Benjamin (1994) nos diz que:

existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito. E o materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 1994, p. 1).

Essa afirmação reflete sobre o discurso autoritário do passado, sobre as imposições históricas na constituição da sociedade. Estas verdades impostas são discutidas nas falas dos personagens que discorrem sobre África mítica e a África vivenciada.

4 “Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. O Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 82)

Esta frase abre o capítulo cinco do romance, intitulado “Viagens, infinitos retornos” onde conhecemos um pouco mais do passado da personagem Mwadia, desde sua infância, até seu retorno, com a santa encontrada nos arredores de sua morada com o marido, à Vila longe. Para narrar a viagem identitária desta personagem e outros fatos do enredo, o tempo da narrativa em questão é diluído.

Em **O outro pé da sereia**, o narrador nos conta duas histórias bem distantes na temporalidade, uma em 1562 e a outra em 2002. Porém, a fluidez do que é narrado é de um tempo que não passou. Os momentos de dor vivenciados pelos personagens nos conduzem às reflexões benjaminianas sobre aqueles que vivenciaram a História

e que sofrem com o passado, tornando-se pequeno diante da tempestade do que já passou e que impulsiona o futuro. O sujeito toma-se melancólico pelas catástrofes vistas e que se repetem no presente. O narrador de **O outro pé da sereia** reitera esse pensamento ao dizer que: “O mais triste na história é como tudo se repete, sem surpresa.” (COUTO, 2006, p. 219). Após refletirmos sobre um passado que se presentifica, podemos perceber que o distanciamento temporal das duas histórias do enredo está, na verdade, tênue.

Na epígrafe desse capítulo, temos um embate entre o tempo e a memória experienciada por Mwadia em sua viagem de volta à Vila Longe, pois ao retornar, ela retoma suas lembranças, “lembranças encobridoras” (FREUD, 2017), que os fatos vão encobrendo. Nesse processo, a memória se elabora até se tornar uma verdade, “e nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar” (COUTO, 2006, p. 82).

Nesse capítulo, nos deparamos, não apenas, com viagem à História longínqua da colonização de Moçambique e com a reflexão da independência do país, mas sim, com viagem identitária de Mwadia, mulher, filha, esposa... Enfim, introspecções sobre o feminino construídas melancolicamente pelas agruras do lugar sócio-histórico ocupado pela personagem.

5 “Triste é viver num lugar. Onde dormir não difere de morrer. O Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 118)

A epígrafe do capítulo sete da história ocorrida em “Moçambique, dezembro de 2002” e que tem o título *Os temperos da mentira*, narra a tristeza de Arcanjo Mistura, “um homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com o que chama o “prateleirar” da Revolução.” (COUTO, 2006, p. 120). O narrador nos leva a refletir sobre a luta pela independência, que buscava uma nação para todos os moçambicanos e, que após se livrar do inimigo colonizador, o objetivo da luta não se concretizou. Iniciou-se, em Moçambique, uma guerra civil pelo poder, onde o

inimigo agora era um conterrâneo. O personagem, calejado pelas guerras, é nostálgico de uma vida onde tinha sonhos.

Ele era um descrente. Contudo, a ninguém doía tanto a que estavam votados a igreja e o cemitério. Uma terra que não cuida dos seus mortos é porque está sendo governada pela própria Morte, vaticinava o Barbeiro. (COUTO, 2006, p. 123).

O tema da morte é recorrente no enredo e por trazer uma postura animista em seus personagens, vida e morte são entrecruzadas e não separadas no tempo e espaço. Fica no imaginário no leitor, durante a leitura do enredo, se o personagem Madzero estaria vivo ou morto, aliás, a dúvida plantada é recurso estético tão bem elaborado, que oferece subsídios a quem queira tomar partido de quaisquer um dos lados. A construção dessa dúvida de morte perpassa o espaço de Vila Longe e seus moradores: a mãe de Mwadia diz que Madzero já seria um ngozi²⁹ (COUTO, 2006, p. 93); Mwadia não vê o reflexo do Barbeiro no espelho (COUTO, 2006, p. 124) e outros fatos que nos levam a perceber vida e morte num mesmo espaço-tempo da narrativa. Assim, a tristeza narrada e vivenciada pede um desfecho e o Barbeiro sentencia: “tudo isto devia ser sepultado, todos nós devíamos ser sepultados...” (COUTO, 2006, p. 124). Estas afirmações nos dizem do anseio de dar um fim ao sofrimento contínuo, a ferida aberta pela dor, seja a individual de cada personagem ou a da nação moçambicana ficcionalizada na obra.

²⁹ Espírito vingativo por causa dos maus-tratos sofridos em vida.

6 “Os ricos enriquecem, os pobres empobrecem. E os outros, os remediados, vão ficando sem remédio. O Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 182)

Nessa epígrafe do capítulo onze, que possui o título Um fio de cabelo atrapalhando a poesia, infere-se que vamos saber mais sobre Arcanjo Mistura, um personagem que conhece a escrita, quis produzir poemas em sua cidade e declamar sua poesia na vila, “mas todos fugiram e se trancaram dentro de casa” (COUTO, 2006, p. 183) E Arcanjo Mistura, torna-se Barbeiro, morre o poeta e assim o homem, pretendo poeta, que não realizou sua escrita diz que “Vila Longe não merece nem um epitáfio” (COUTO, 2006, p. 183, grifo nosso). Nessa fala do personagem vemos mais uma frase que, de forma sutil, nos diz que os moradores de Vila Longe estariam mortos. Mas voltemos às reflexões deste item do capítulo: o fato de os outros moradores da vila terem corrido para não ouvir o poema do Barbeiro, que nos remete à ideia de Jaime Ginzburg quando esse diz:

A estratégia de voltar-se para a negatividade, o silêncio, a discrição, permite manter a tensão, historicamente crucial, que pauta as relações entre indivíduo e história. A linguagem poética renuncia à expressão e se volta negativamente, seguindo uma forma brutal de ‘razão antagônica’, para a exposição de seus próprios impasses. (GINZBURG, 2003, p. 66-67).

A história individual desse personagem e a História da nação moçambicana que este vivencia no enredo, são de guerra e opressão: o jovem Barbeiro estudou em Lisboa, militou pela independência de seu país e foi preso nas masmorras da PIDE³⁰, mas nunca silenciou suas ideias. Quando regressou da prisão e abriu a barbearia, todos

³⁰ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente nas suas colônias.

pensaram que desistira da luta, mas segundo ele, “a barbearia é um lugar em que se reduz o cabelo e crescem as línguas. É um bazar de conversas, um mercado de mexericos.” (COUTO, 2006, p. 184).

Ele ouvia e era ouvido em seu ofício. Quando veio a independência de Moçambique, ele regressara à sua cidade em busca dos seus companheiros da luta, mas a maioria havia morrido. Nessa busca de pares para ouvir a história da luta ou para narrá-la,

[...] descobriu, então, que era ele mesmo que se estava apagando em cada risco. No final, a sua memória não era mais do que uma agenda inútil. Desistiu da cidade e regressou a Vila Longe. E fez-se Barbeiro. Não tinham sido apenas os amigos que morreram. Falecera um tempo em que ele podia fazer amigos. (COUTO, 2006, p. 184).

Nesse sentido, o narrador, ao contar a vida desse personagem, nos relata uma história onde a memória fica soterrada pela glória da vitória. Na estética literária, principalmente em romances que encenam a História oficial como esse, caminhos e estratégias de linguagem são recriadas. Podemos perceber que a estética literária busca contemplar em suas narrativas as subjetividades de um homem processual, que quer questionar seu passado individual e coletivo. É o que nos faz refletir a estudiosa Aleida Assmann, quando esta questiona:

Qual caminho ainda resta, se ambos os caminhos, o das recordações pessoais e da ficção, estão fechados? O trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical. (ASSMANN, 2011, p. 305).

Nas histórias narradas no romance **O outro pé da sereia**, a técnica literária se reveste de recursos estéticos vários, permite questionamentos da História oficial e dos recursos de linguagem, o

que nos tira da zona de conforto do cânone literário, seja enquanto leitor, seja como crítico. Leitores experientes ou críticos literários bem capacitados, ou seja, “os remediados, vão ficando sem remédio” ao deparar com uma história (Não! Duas!) sobre o outro pé da sereia, uma figura folclórica não possui nenhum pé. Assim vemos “um experimento radical” que procura dar voz a uma parcela da humanidade que foi silenciada ao longo da história.

7 “Os outros passam a escrita a limpo. Eu passo a escrita a sujo. Como os rios que se lavam em encardidas águas. Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque. O sotaque da terra. O Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 232)

Essa epígrafe do capítulo catorze, intitulado Devaneios, farsas e visitas, continua as reflexões sobre a (re)escrita do passado. A personagem Mwadia percebe o valor da História documentada e o narrador trata da importância de se ler esses documentos. Através da percepção de Mwadia que podemos perceber essa reflexão, quando lemos a seguinte afirmação:

Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma. (COUTO, 2006, p. 238).

Na citação anterior podemos perceber o recurso da metalinguagem no romance, traço comum da escrita miacoutiana, que é falar sobre o ato da escrita. Tratar do tema da leitura reflete um problema, ainda em resolução, da nação moçambicana: o analfabetismo. Em Moçambique, há muitos idiomas falados ao longo do interior do país, embora o português seja a língua oficial. A questão multilinguística do país pode ser percebida nas expressões

em outros idiomas (principalmente banto) moçambicanos no romance, como podemos ver na frase: “Sou quizumba³¹ para mexer em ossos já mortos?” (COUTO, 2006, p. 26).

A personagem Mwadia ao conciliar a leitura e a tradição oral para narrar a História, exercia, assim, seu papel de canoa³², viajando entre os dois mundos: os manuscritos e a História oral de seu povo passada de geração em geração, ou com outros meios comunicativos com seus antepassados. Esse discurso múltiplo presente no enredo, com muitas facetas de um mesmo fato, uma história fragmentada, mas ao mesmo tempo entrelaçada, denotaria um comprometimento ético do autor, uma luta com as lacunas da História, pois a “verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna.” (GAGNEBIN, 2011, p. 100). No enredo, vemos que não é dado apenas aos manuscritos o poder de verdade da história moçambicana, há um mistério da encenação quando Mwadia diz que incorpora os antepassados: há muito valor nas suas falas, nas verdades ouvidas de outros personagens, nas suas vivências... Percebemos o valor de outras fontes históricas que não as escritas quando o narrador nos relata que:

Constança Malunga podia ser analfabeta para papéis. Mas ela sabia coisas tão fundas, que nem chegava a entendê-las bem.

Sabia, por exemplo, que não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira. (COUTO, 2006, p. 238).

O narrador acrescenta ainda que “[...] o seu livro [o de Constança] era o chão imenso, por aí fora. Quem lhe virava as páginas eram as estações do ano” (COUTO, 2006, p. 239).

³¹ Hiena.

³² “O seu nome, Mwadia, queria dizer ‘canoa’ em si-nhungwé (língua falada no Noroeste de Tete, Moçambique).” (COUTO, 2006, p. 26).

Nesse trecho, vemos uma pincelada da epígrafe do Barbeiro de Vila Longe, quando esse afirma, no início deste capítulo, “que ele passa a escrita a sujo, que possui em sua caligrafia um sotaque”, ou seja, o autor subverte o ato narrativo, a oralidade não está no texto como resgate de tradição, mas como forma estética, marcadamente na construção do espaço e tempo ficcional do enredo de **O outro pé de sereia**.

O conhecimento que engana, uma lembrança mentirosa que a personagem Constança nos fala, as “coisas fundas” que ela nem chegava a entender, podem ser vistos como uma narração discutida pela crítica Jeanne-Marie Gagnebin em suas leituras das teorias benjaminianas, onde essa afirma que: o “indício da verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que [...] lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios” (GAGNEBIN, 2011, p. 100).

Não seria, então, nas riquezas de dados, nem na abundância das palavras que se contaria uma história completa. Nesse sentido, o narrador de **O outro pé da sereia** nos proporciona brechas, dúvidas que geram diversos pontos de vistas para análises literárias a cada leitura do romance, o que nos permite “um fluxo de palavras que não se exaure [...]” (GAGNEBIN, 2011, p. 100). Esses recursos narrativos concedem ao romance analisado possibilidades de inesgotáveis discussões para os mais diversos pontos de vistas do romance, ou até, “Devaneios, farsas e visitasões”? (COUTO, 2006, p. 282).

8 “Não é fácil sair da pobreza.

Mais difícil, porém, é a pobreza sair de nós.”

(O Barbeiro de Vila Longe)

“Primeiro, perdemos lembrança de termos sido do rio.

A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera.

Depois da nossa memória ter perdido a geografia, acabou perdendo a sua própria história.

Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa.” (O Barbeiro de Vila Longe) (COUTO, 2006, p. 284)

Na epígrafe do capítulo dezessete do romance, “O desaparecimento do americano”, o nosso Barbeiro filósofo traz, mais uma vez, uma reflexão sobre a História e as condições sociais que são difíceis de transpor. No enredo de **O outro pé da sereia** os personagens encontram-se em busca de suas histórias apagadas pelo tempo, pela História oficial do país. Nesse sentido, vemos Mwadia retornando à Vila; Benjamin, o afro-americano, buscando as raízes da escravidão de africanos na América; temos também a afro-brasileira que busca pelo passado de seus ancestrais.

A pobreza a qual nos deparamos nesse capítulo, enunciada pela epígrafe, trata-se muito mais de pobreza informacional, pois o americano ainda consegue ludibriar os moçambicanos que o recebem. Logo, os personagens que acreditavam estar encenando uma farsa para o americano, estavam na verdade participando de um engendramento de espionagem americana montado por Benjamin Southman.

Essa pobreza narrada no enredo nos remete ao estereótipo de que nações africanas são sempre necessitadas de donativos, mas a ironia é que Lazaro vivo, apropriava-se disto para arrancar dinheiro dos estrangeiros. Por outro lado, temos estrangeiros que agem de má fé e continuam explorando África, seus recursos, sua cultura, etc.

Os fatos históricos e os apagamentos de algumas vivências, silenciamentos de alguns povos, podem ser recuperados pela ficção. São inscrições no corpo cultural do povo que podem ser revisitadas e narradas, dando voz a sujeitos que jamais a teriam em outros momentos históricos. Essa história está inscrita no corpo da terra, que pede para ser revisitada e contada, que “se desloca e se altera em busca de seu próprio fim, que ainda precisa se encontrar. [...] No romance, essa perspectiva é confiada aos que vivem nas fronteiras entre raças, línguas e culturas” (ASSMANN, 2011, p. 312).

No romance analisado, podemos ver uma narrativa performática, processual, em que seu progresso não está pré-definido e o desfecho se mantém aberto mesmo após o fim da leitura do texto:

Pegou na sacola que já estava preparada e beijou de leve o rosto do marido, tão de leve como se ele fosse apenas uma ausência adormecida. Apoiou a porta para suavizar o ruído do trinco ao fechar-se. Ainda hesitou, à saída do quintal, como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois tomou o caminho do rio. (COUTO, 2006, p. 331).

O romance estrategicamente usa o recurso do tempo fluido, permitindo que a história possa ser recomeçada do final, assim como as memórias coletivas soterradas de um povo, aparentemente mortas, enterradas, podem ser lembradas, ressignificadas. Esse re(sentido) da História pode ser reivindicado pela Literatura, de forma bem natural, com a visita descompromissada dos documentos históricos, mas com claro efeito de plantar a dúvida em versões totalizadoras de embates que, certamente, tiveram os vencidos e os vencedores.

9 “Este mundo não é falso. Este mundo é um erro.” (Último desabafo de Arcanjo Mistura) (COUTO, 2006, p. 316)

Na epígrafe do último capítulo, o narrador apresenta mais uma fala do Barbeiro de Vila Longe. Desta vez não temos uma reflexão, nem um vaticínio, mas sim, um desabafo. Essa fala de Arcanjo Mistura nos remete às narrativas de traumas, onde as vítimas muitas vezes não dizem que vão contar suas histórias, e sim, dizem que vão realizar um desabafo no trecho seguinte. Esse recurso narrativo reflete:

[...] as análises benjaminianas sobre as dificuldades objetivas que se opõem ao restabelecimento da tradição e narração em nossas sociedades “pós-modernas” e pós-totalitárias; isso significa também que, infelizmente, os bons sentimentos nunca

bastam para reparar o passado. (GAGNEBIN, 2006, p. 52).

Assim, o narrador de **O outro pé da sereia** apresenta várias desconstruções e reconstruções identitárias dos personagens, narrando as percepções deles sobre a história da escravidão dos africanos e de Moçambique. É nas reflexões apresentadas por um barbeiro, que, metaforicamente, somos levados a refletir sobre os cortes e aparas que a História oficial relata em seus documentos históricos.

O romance é guiado pelo enredo de duas histórias em um romance que inova pelo conteúdo, mas principalmente pela estética literária e pela forma narrativa; são diversas vozes, que para falarem, recolhem os cacos da história da nação e de si mesmas, em busca de identidades, subjetividades, pois: “A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar.” (COUTO, 2006, p. 329).

Na análise de **O outro pé da sereia** foi possível discutir sobre uma estética que contorne o silêncio que oprime, que encontre recepção para falas melancólicas ocasionadas por feridas que não cicatrizam, que estão marcadas no corpo cultural de um povo. As epígrafes do Barbeiro de Vila Longe são palavras que testemunharam as histórias dos personagens, e as agruras dos espaços ficcionalizados no romance. Ele que era Arcanjo, mas era também Mistura. Ele era um anjo superior que poetava, mas era também um ardiloso e competente investigador do conhecimento, dos fatos observados ao seu redor. Enfim, se prestava ao papel de testemunha e,

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, a história de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem

adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

E assim, em um enredo de duas histórias entrecruzadas, com um tempo não-linear, com uma visão animista da vida onde mortos e vivos estão em convivência, o narrador ousa e esboça outra forma de narrar, onde o passado pode ser discutido e o presente reinventado.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 297-396.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- COUTO, M. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FREUD, S. Lembranças encobridoras. *In*: **Volume III das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 284-304.
- FREUD, S. Luto e Melancolia. *In*: **Volume III das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 249-263.
- GAGNEBIN, J-M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, J-M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARUBA, H. **On animism, modernity/colonialism, and the African order of knowledge**: Provisional reflections. E-flux 36. 2014. 10 p. [A tradução não publicada]. Tradução de Alice Peixoto.

GINZBURG, J. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Revista Alea**, v. 5, n. 1, p. 61-69, Jan/Jun. 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

CAPÍTULO 12

TRAÇOS DA VIOLÊNCIA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

Consuelo Dores Silva

1 INTRODUÇÃO

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto retoma fatos da história recente de Moçambique, aquela relacionada com as lutas internas que ocorreram após a independência do país, em 1975, a partir do cotidiano de um menino, Muidinga, acolhido num campo de refugiados, e de um velho chamado Tuahir. As personagens andam por territórios de Moçambique fugindo da guerra entre a Frente de Libertação Moçambicana, a FRELIMO, organização política que assumiu o governo após a independência de Portugal, e a Resistência Nacional Moçambicana, a RENAMO, que era apoiada pelo capital estrangeiro e divergia das orientações comunistas da FRELIMO.

Com elementos da história recente de Moçambique e da retomada de costumes da tradição, o romance se estrutura com diferentes narrativas que têm três personagens principais: Muidinga, o menino que fora alfabetizado em português, Tuahir, o velho, que o acompanha na fuga dos bandos armados, e Kindzu, o soldado encontrado morto ao lado de um ônibus, um machimbombo incendiado. Ao lado de corpo de Kindzu, os andarilhos encontraram uma mala e, dentro dessa, cadernos com várias folhas escritas. Nos cadernos de Kindzu está relatada a sua viagem por Moçambique em busca dos naparamas, os guerrilheiros a quem o soldado queria ajudar a combater os homens que faziam a guerra. Muidinga conta, através de capítulos que se entremeiam aos conteúdos dos caderninhos de Kindzu, a sua história, misturando-a com lendas cultivadas pela tradição oral.

Os povos africanos têm o conto oral como uma de suas maiores tradições. Mia Couto, através da representação escrita dessa prática cultural, informa aos leitores que os valores e os costumes, heranças ancestrais, se encontram vivos e perpetuados, em suas comunidades, pela prática dos rituais. Por isso, o autor enfatiza a importância da oralidade em **Terra Sonâmbula**: durante a leitura dos cadernos, Tuahir, que não sabe ler, se comporta como um bom ouvinte. Portanto, quando o velho ouve as histórias lidas por Muidinga, assentado à beira de uma fogueira, revive um costume ancestral e, nesse momento, passado e presente se entrelaçam, porque ele recorda as tradições esquecidas, através da leitura dos cadernos de Kindzu.

2 A ESTRUTURA DO ROMANCE, AS PERSONAGENS, OS NARRADORES E OS CADERNOS DE KINDZU

Ventura [2015?], em “Se dizia daquela terra que era sonâmbula: algumas considerações sobre o romance de Mia Couto”, divide a narrativa em duas partes: a primeira conta a chegada das personagens na estrada e as incursões de Muidinga e Tuahir nos arredores do machimbombo e, nela, há vários diálogos, que se evidenciam pela escrita em itálico. O narrador observa as personagens, mas não participa das histórias narradas. No segundo foco da narrativa, na forma de um diário, o narrador Kindzu descreve não só a busca dos combatentes, mas também relata a destruição de sua família, durante a guerra civil. Para a autora, Kindzu narra os fatos numa sequência cronológica, em primeira pessoa, intercalando narrativas de outras personagens.

Muidinga e Tuahir se encontram no primeiro plano narrativo. Sendo assim, é pela voz do narrador que o leitor compreende que há uma relação entre os capítulos, em que as personagens são as protagonistas, e os cadernos onde estão registradas as histórias de Kindzu.

Ventura identifica, no romance, uma sequência de contos que se unem, através de um encaixe, e recorre a Ana Mafalda Leite (2003, p. 43) que tece considerações sobre a estrutura de **Terra Sonâmbula**:

A primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história. Este processo de encaixe é reproduzido espetacularmente no interior das duas narrativas, pelo surgimento de novas unidades de tipo conto. (LEITE, 2003, p. 43).

O tempo e o espaço são elementos essenciais à composição da estrutura da narrativa e os acontecimentos não acompanham o ritmo do tempo linear. Sendo assim, a oralidade, presente no texto, é que indica a marca do tempo passado. Quanto ao espaço, ele é ocupado por signos que remetem à identidade e à cultura.

Através dos cadernos, ocorre o relato de situações em que outras personagens surgem, no texto, e elas representam o pluralismo étnico-cultural de Moçambique: Taímo, um pescador; a nativa Farida; Tia Euzinha, a velha trabalhadora; Surendra Valá, um imigrante indiano; Romão Pinto e Virgínia, ambos de origem portuguesa. Elas retratam pessoas comuns, que vivem situações conflituosas, em seu cotidiano, num período de incertezas, provocado pela guerra. Mia Couto coloca também, em contraste, mulheres e homens; o velho e o novo; a realidade e o sonho; o idoso e a criança e o pai e o filho. Cada uma das personagens narradoras dá voz a outros narradores coadjuvantes. Nesse processo dinâmico da escrita, para se entender o presente do país, há o resgate do passado, através da memória. De acordo com Maciel (2010-2011), em **Terra Sonâmbula**, há o que a autora denomina “narrador-observador” que

[...] faz reflexões sobre a situação de extermínio do local e utiliza como símbolos as hienas, as cinzas, as cores sujas. Estas reflexões são tomadas como referentes da guerra e antecipam a sugestão da morte e da prostração:

e os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2007 apud MACIEL, 2010-2011, p. 82).

Nas proximidades do ônibus incendiado, Muidinga lê as histórias de Kindzu para o velho. Nesse momento, o imaginário das duas personagens é ativado e, desta maneira, recordam o passado, através da memória do soldado morto. Segundo Couto (2009, p. 94), a leitura das folhas descritas introduz as duas personagens num outro mundo e “despertam-lhes imagens e sentidos”.

Segundo Marilene Soares da Silva (2013), para os teóricos da recepção, Iser e Jauss, a obra literária e a obra de arte ganham sentido, através da imaginação do leitor. Logo os cadernos se tornaram uma obra de arte, para Tuahir e Muidinga, porque as personagens estabeleceram conexões entre as suas próprias histórias e os registros das viagens de Kindzu. Portanto, durante a leitura, os sonhos são o portal da fantasia, porque o menino se põe no papel do viajante. Por isso, sonha com fantasmas (xipocos) e encontra-se com o pai, possibilitando, desta maneira, o preenchimento das lacunas de sua memória. Em “Uma cova no tecto do mundo”, ao sonhar, Muidinga descobre a mampfana, a ave que mata viagens, e os feitiços, chamados xicuembos.

O narrador Kindzu descreve as consequências da guerra civil: a fome, a seca, a fuga da população das aldeias e a criação dos campos de refugiados e, ao mesmo tempo, observa o cotidiano das personagens e a sua obediência às normas da tradição: “Saí pelo fresco da manhã [...]. Fui ao centro da aldeia, à sombra do canhoeiro. Lá sentavam os mais velhos de manhã até à noite. Eu queria ouvir suas antigas sabedorias” (COUTO, 2009, p. 30).

Conforme Fonseca e Cury (2008), ainda existe, em determinadas regiões da África, a tradição que incumbe os mais velhos de exercerem funções importantes na hierarquia social. Nesse contexto, transformam-se em “cronistas dos acontecimentos” que devem ser contados às gerações mais novas, e se tornam narradores do saber acumulado pelos seus antepassados.

Kindzu também foi um cronista da história moçambicana, e seus cadernos possuem vários significados simbólicos: um deles é o sonho de se aventurar, longe do machimbombo. Ao ler os cadernos, Muidinga e Tuahir se desligariam de um ambiente contaminado pela violência e degradado pela morte. Por outro lado, eles significam também alento e remédio, para que as personagens possam suportar a fome e a degradação ambiental, da estrada deserta, e também uma chance delas se livrarem da solidão. Portanto, os escritos do soldado morto constituem uma forma lúdica de Muidinga e Tuahir se recordarem do passado, mas com a esperança de possuírem a chance de um futuro, numa terra em ruínas. Dessa maneira, “os escritos de Kindzu lhes começam a ocupar a sua fantasia” (COUTO, 2009, p. 48) e, na caminhada pelas letras, também recordam os rituais, as danças nativas e as histórias de Tia Euzinha, uma anciã que morava no campo de refugiados.

A partir do encontro dos escritos de Kindzu, os horizontes das personagens se ampliaram: no início da narrativa, Tuahir só percebia nos cadernos uma função utilitária: a sua combustão, para espantar o frio da noite. Entretanto, após ouvir várias leituras dessas histórias:

O velho pede então que o miúdo dê voz aos cadernos. Dividissem aquele encanto como sempre repartiam a comida. **Ainda bem você sabe ler** (grifo nosso), comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos. (COUTO, 2009, p. 139).

Embora constituam fragmentos de uma obra ficcional, os cadernos podem ser considerados relatos de viagem do soldado morto, conforme as conclusões de Ana Mafalda Leite (2003, p. 91), devido ao seu “sentido iniciático de aprendizagem, conhecimento e descoberta”. Sendo assim, **Terra Sonâmbula**, através desses escritos, também constitui um registro memorialístico da violência da guerra, na vida do povo moçambicano, assolado por catástrofes naturais,

como a seca, e também pela ação dos bandos armados, que atacavam as aldeias e raptavam as crianças de suas mães. Portanto, nesse contexto, “viajar é uma necessidade para tentar sobreviver ao caos da guerra civil” (PIRES, 2009, p. 155).

Entretanto, apesar da violência desencadeada pela guerra, a população moçambicana, no texto, tenta sobreviver, em suas atividades cotidianas, seguindo as normas estabelecidas pela tradição. Por isso, as grávidas comem terra, para segurar o feto; as mulheres cultivam a machamba (terreno agrícola); os aldeões promovem a realização de cerimônias fúnebres, em homenagem aos mortos; fazem consultas ao feiticeiro, “para conhecer o exacto da morte” (COUTO, 2009, p. 21) de um parente, através dos jogos de adivinhação; consultam os mais velhos, no centro da aldeia; submetem-se à proibição dos namoros, nos primeiros dias, no campo de refugiados e expulsam pessoas impuras de seu convívio social.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR DE *TERRA SONÂMBULA*

Maciel (2010-2011) afirma que o narrador do romance se utiliza de diferentes vozes para contar a história das comunidades tradicionais africanas, após a independência de Moçambique, e recorre aos estudos de Terezinha Taborda Moreira (2005, p. 129), para dizer que elas “se instalam nos textos inscrevendo neles um tipo de saber acumulado pela experiência histórica [...] marcam [...] a diversidade cultural que informa a sociedade moçambicana planificada no espaço geográfico”.

Nesse contexto, Farida, Carolinda e Assane representam a população nativa; Assma, Surendra Valá, Virgínia e Romão Pinto, os estrangeiros. No primeiro capítulo, o narrador não nomeia as personagens. Portanto, elas são apresentadas ao leitor, através da descrição de sua aparência física: “Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada [...]. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho” (COUTO, 2009, p. 9). O narrador relata os acontecimentos, e faz perguntas a si mesmo, entretanto, não se

envolve com as personagens: “O miúdo desiste de mais pergunta. Por que razão o velho teima em não lhe revelar passado? Seria verdadeira ignorância dele?” (COUTO, 2009, p. 35). Por outro lado, pela voz de Muidinga, conhecemos Kindzu e o soldado narra a sua vida e, nesse relato, luta contra o esquecimento.

Em “O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”, Kindzu se identifica: é o personagem-narrador: “sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias” (COUTO, 2009, p. 15). A personagem descreve, detalhadamente, a crueza da guerra, relatando o abandono das aldeias e a degradação das casas, esburacadas, pelas balas, evidenciando as consequências do conflito armado, na vida da população, e vale-se de uma metáfora para descrever o caos: “A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, *semelhavam a pele de um leproso*” (COUTO, 2009, p. 23, grifo nosso).

Devido à narrativa de Kindzu, as histórias contadas por Taímo, que “recebia notícias do futuro por via dos antepassados” (COUTO, 2009, p. 16), interligam-se a outras histórias através do sonho. Por outro lado, é também por intermédio de Kindzu que Muidinga muda a sua percepção sobre a paisagem. Por isso, a estrada deserta, um local em ruínas e cheio de destroços, transforma-se num lugar pleno de vida e de cores. Muidinga e Kindzu podem ser identificados com os griôs e, pela função que desempenham no texto ao contar histórias, as duas personagens se aproximam dos narradores anônimos de Walter Benjamin.

Benjamin (1997, p. 213) considera que certos atributos são necessários para que alguém se torne um narrador nato: ele deve possuir o domínio da arte da narração e, além disso, propor conselhos práticos a seus ouvintes. Por esta razão, nas zonas rurais, os camponeses aprenderiam como cuidar da terra.

O autor propõe que, na leitura de romances, deve-se observar a posição do narrador e pondera que a experiência dos grandes narradores “é a imagem de uma experiência coletiva, para qual

mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento”. Portanto, a morte de Kindzu não impediu que outras pessoas soubessem de suas viagens, porque seus cadernos tiveram o seu conteúdo registrado, por sua escrita, e ele foi narrado por Muidinga (BENJAMIN, 1994, p. 215). Fonseca e Cury (2008, p. 17) os consideram “os contadores de estórias africanas em geral”.

Walter Benjamin (1994, p. 200) afirma que o ato de narrar constitui uma arte ameaçada de extinção, e poucas pessoas sabem contar uma história, porque a narração constitui um relato de experiências: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”. Além disso, considera também que, entre as narrativas escritas, as melhores são aquelas que mais se assemelham às histórias orais contadas por narradores anônimos, porque eles se baseiam nas experiências das pessoas. Por outro lado, divide também os narradores anônimos em dois grupos: o primeiro seria constituído pelos viajantes e o segundo pelos camponeses sedentários.

Benjamin estabelece o lugar do narrador entre os mestres e os sábios. Segundo as reflexões teóricas benjaminianas, os verdadeiros narradores possuem, como uma de suas características, o senso prático e cita, como exemplo Gotthelf, que dá conselhos a seus camponeses sobre agronomia. Benjamin afirma que este tipo de informação desnuda a natureza da verdadeira narrativa: a sua dimensão utilitária. O narrador pode se valer dessa utilidade, ao proferir um ensinamento moral, uma norma de vida ou uma sugestão prática. Sendo assim, “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”.

O autor retoma a explicação sobre o desaparecimento da arte de narrar, salientando que a sabedoria está, há algum tempo, em processo de extinção e conclui que, neste processo, não vê sintomas de decadência. Por outro lado, pondera que a expulsão da narrativa do discurso vivo ocorre, ao mesmo tempo, em que as forças produtivas evoluem e o surgimento do romance marca o início dessa evolução, culminando com a morte da narrativa.

4 A VIOLÊNCIA DA GUERRA, A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO E A RELAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE OS “DIFERENTES”, EM *TERRA SONÂMBULA*

Kindzu, em seus cadernos, admite que fortes laços o ligam ao pai, Taímo, ao lembrá-lo durante a viagem que empreende por Moçambique. Ao rememorar a sua figura, Kindzu demonstra o seu respeito pela tradição. Aguessy (1997, p. 112), referindo-se à tradição, afirma que: “A cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de actividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura.”

Taímo dizia que a guerra era provocada por aqueles que “tinham perdido os seus privilégios” (COUTO, 2009, p. 17). A guerra chegou à aldeia e o medo dos tiroteios interferiu, drasticamente, no dia a dia da família de Kindzu, confinando-a num pequeno espaço, trazendo-lhe pobreza, fome e loucura.

O tempo passava com lentidões quando chegou a guerra [...]. Nós estávamos mais pobres do que nunca [...]. Minha mãe saíra com a enxada, manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma [...]. Seu corpo emagrecia, sua sombra crescia [...]. Na noite anterior, meu pai sofrera um daqueles delírios dele [...]. Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. (COUTO, 2009, p. 16-18).

Sendo a guerra um elemento que desestrutura as sociedades, Mia Couto a tematiza através do realismo fantástico. Portanto, é por meio dessa estratégia narrativa que ele aborda, ficcionalmente, nos cadernos, acontecimentos considerados tabus como: os ataques dos bandos armados, o rapto das crianças, a migração e a invasão de Matimati. O autor, em entrevista à Revista da Cultura, no ano de 2009, afirma que “ninguém se recorda de nada do que aconteceu”.

Os espaços, nos cadernos, são marcados pela violência que remete aos tempos coloniais: um machimbombo contém corpos carbonizados na estrada; nas aldeias, cheias de matos, as casas estão abandonadas e apodrecem, esburacadas pelas balas; nas machambas, cultivos minguidos de milho e mapira; com a degradação ambiental, surgiram mosquitos e febres que atacaram a população. Portanto, o medo e a ameaça vinham de todos os lados.

Inferimos que Mia Couto estabelece uma relação simbólica entre as casas de alvenaria, atingidas pelos assaltantes, a duas ideias: a primeira constitui a representação da nação e a segunda a opressão colonial portuguesa. Ao baleá-las, os bandos armados expressam a sua rejeição aos símbolos que representam os valores culturais de seus colonizadores. Em **Terra Sonâmbula**, as casas construídas com cimento são lugares abandonados por seus donos e sem vestígios de vida humana. Portanto, constituem o retrato da interferência do antigo colonizador português na paisagem africana. Para Fonseca e Cury (2008, p. 95), “a casa simboliza em geral o centro do mundo, sendo a imagem do universo”. As autoras recorrem a Chevalier e Geerbrant (1991), para afirmar que a ideia de casa possui, também, o sentido de refúgio e proteção. No texto de Mia Couto, o machimbombo pode ser considerado, simbolicamente, a representação da casa das personagens. O narrador reproduz um diálogo entre Muidinga e Tuahir:

- Estou-lhe a dizer, miúdo: vamos *instalar casa aqui mesmo* (grifo nosso).

- Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?

- Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta à vida.

Entram no carro. O corredor e os bancos estão ainda cobertos de corpos carbonizados. Muidinga se recusa a entrar. O velho avança pelo corredor, vai espreitando os cantos da viatura.

- Estes arderam bem. Veja, são mortos limpos pelas chamas. (COUTO, 2009, p. 10-11).

Em culturas africanas, os corpos dos mortos são reverenciados, de acordo com a tradição. Portanto, o seu abandono, entre objetos deteriorados, constitui não só um ato de desrespeito em relação aos costumes ancestrais, mas também uma forma de interferência nas crenças das populações nativas. Para Muidinga, “seriam precisos mil cerimônias para purificar o autocarro” (COUTO, 2009, p. 11), porque a morte o havia contaminado.

Nos cadernos surgem outros vestígios da violência: o desaparecimento do irmão de Kindzu, Junhito; o acirramento da discriminação racial contra os estrangeiros, ocasionando a morte de Assma, a mulher de Surendra Valá, um imigrante indiano; e o assassinato do pastor Afonso, o professor da aldeia. Nos relatos de Kindzu, Mia Couto se vale de uma metonímia, Matimati, para representar a ilha de Moçambique: a vila é o refúgio dos aldeões que fogem da guerra:

Ao avistar a praia de Matimati, comprovei como são os nossos olhos que fazem o belo. Meu estado de paixão puxava um novo lustro àquela terra em ruínas [...] agora tudo me parecia mais cheio de cores, em assembleia de belezas [...]. Havia, no entanto, excessivos refugiados. Dormiam nas ruas, nos passeios. Por todo o lado se viam corpos estendidos, esteirados ao sol. (COUTO, 2009, p. 104-105).

O narrador Kindzu expressa seus sentimentos em relação a seu país no fragmento: “*Meu estado de paixão* puxava um novo lustro àquela terra em ruínas” (COUTO, 2009, p. 104, grifo nosso). A sua confissão comprova que, apesar da degradação ambiental, provocada pela guerra, os elos afetivos entre a personagem e a terra ressurgiram e são visíveis.

O trecho reproduzido nos encaminha aos estudos de Belo (2010, p. 78) sobre a percepção da paisagem no universo literário, e a autora cita Farah (2004, p. 52), que propõe uma releitura do conceito de espaço:

[O espaço] em primeira instância integra os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando tanto as atmosferas sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico).

Baseando-se nas reflexões de Farah (2004), Belo sugere que os novos estudos sobre a paisagem ultrapassem a simples observação do espaço, enquadrando-se no campo da Geografia Humanística, e nos pressupostos teóricos da Topofilia (elo afetivo entre a pessoa e a terra) e da Topofobia (medo de um lugar ou região), conceitos estudados pelo geógrafo chinês Yu-Fu Tuan. Para este teórico, a paisagem serve de refúgio para os homens e suas atitudes e valores são revelados, através de suas experiências, em contato com o espaço, onde mantêm relações com os outros.

De acordo com Marilene Soares da Silva (2013), ao ler um texto ficcional, as imagens são captadas e possibilitam que ocorra a comunicação estética no processo de interação do leitor com o texto. Baseando-nos na reflexão da autora, observamos que os refugiados de Matimati nos são apresentados, pelo narrador, “como gentes imensas [que] se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas” (COUTO, 2009, p. 55). Entretanto,

A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em

seu rastro como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem-terra para produzirem a mínima comida. (COUTO, 2009b, p. 55).

Entendemos que, do ponto de vista semântico, na representação do espaço de Matimati, o narrador se vale de alguns termos que indicam a condição social dos refugiados, e também de outros que apontam o seu estado psicológico. Portanto, as considerações teóricas sobre o espaço, propostas pela Geografia Humanística e por Farah, encontram-se registradas nestas imagens.

A paisagem, historicamente, sempre esteve relacionada a vários significados e um deles é a ideia de recorte espacial no sentido de território. A paisagem, de acordo com Gomes (2001), é também entendida como a marca cultural de determinado lugar e constitui o resultado de uma construção social dos vários grupos que têm como referência o diálogo com a natureza. A paisagem, vista por esse ângulo, baseia-se na apreensão do olhar humano e está condicionada à capacidade do indivíduo filtrar elementos significativos, presentes no mosaico cultural em que ele transita. Comumente, a ideia, que temos de paisagem, apoia-se numa representação bucólica. Podemos dizer que, no texto miacoutiano, a guerra civil teria rompido esta representação. A degradação da terra corresponde à decadência e à pobreza da família de Kindzu e a sua história familiar reproduz a história de Moçambique.

A violência se apresenta, em **Terra Sonâmbula**, também sob outras formas: na relação de dominação-subordinação, existente entre Romão Pinto, o português morto, e sua filha adotiva Farida; na pseudoloucura de Virgínia, um estratagema utilizado pela imigrante, para suportar as agressões verbais de seu marido e também a saudade de seu país de origem; na exclusão de Farida da aldeia; nas agressões físicas e verbais dos moçambicanos, contra Surendra Valá, motivadas pelo preconceito e a discriminação racial contra o estrangeiro.

Em um dos cadernos, Kindzu dá voz a uma mulher errante, Farida, e ele se projeta na personagem, porque os dois se assemelham em vários aspectos: se tornaram exilados de suas aldeias, abandonaram as suas línguas indígenas e os preceitos da tradição.

O narrador descreve Farida como uma mulher marcada por estigmas. Em sua etnia tsonga, os ritos de iniciação preparam a mulher para ser uma reprodutora e, neste contexto, as crianças são desejadas. Chiziane (2013, p. 199) afirma que: “o nascimento de uma rapariga significa mais uma força de ajuda a transportar água, mais dinheiro ou gado cobrado pelo lobolo³³”. Entretanto, se alguma catástrofe atingir a aldeia, a mulher será punida, porque, segundo as religiões bantu, ela gera os excluídos sociais: os

[...] feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre se suas menstruações, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes. (CHIZIANE, 2013, p. 119).

Nesse contexto, Farida sofre, desde a infância, o peso da exclusão: “ao nascer não lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos na sua terra” (COUTO, 2009, p. 70) porque, de acordo com a tradição, gêmeos constituem um sinal de desgraça para os outros aldeões. Por isso, eles são sacrificados para afastar a maldição da comunidade. “Sua irmã morreu. Deixaram-na morrer com fome. Fizeram isso por bondade, para aliviar a maldição. Enterraram a menina no pequeno bosque [...]. Meteram-lhe numa panela de barro quebrada” (COUTO, 2009, p. 70).

A mãe de Farida é também considerada uma mulher impura, porque havia “subido ao céu, único lugar onde se pode encontrar

³³ Conforme Infopédia Dicionário Porto Editora, em Moçambique, o termo significa “uma espécie de dote (dinheiro, gado ou objetos) que o noivo dá à família da noiva para legitimar o casamento”.

meninos gêmeos” (COUTO, 2009, p. 71). Por isso, seria punida. Nesse contexto, a intolerância, para com “o diferente”, culmina com a queimada da palhota, onde as personagens residiam, e também com a sua expulsão da comunidade. “Queimaram a palhota, juntaram todas suas coisas numa grande fogueira [...]. Mandaram que a mãe saísse da aldeia. Junto com a filha foram morar num mato próximo, de verdes desdeixados” (COUTO, 2009, p. 71).

Tomando analiticamente o texto, observamos que os substantivos **panela**, **aldeia** e **matos** simbolizam espaços limitados. Portanto, ao serem enclausuradas nesses lugares, Farida e a mãe tiveram o seu direito de ir e vir cerceado, porque não obedeceram aos preceitos da tradição. Por outro lado, a queimada da palhota e dos pertences das duas mulheres também possui significados simbólicos ambivalentes: o primeiro ritual é uma cerimônia purificadora, embora a destruição da moradia possa também constituir em perda de uma referência construtora da identidade africana. Do mesmo modo, a eliminação de seus pertences conduz ao apagamento das personagens na memória coletiva de seus parentes e dos moradores da aldeia. Como se vê, o ritual pode ser também visto como uma forma de violência, uma vez que nele estão embutidas formas de purificação e de interdição de direitos como o de liberdade.

A maldição que algumas culturas acreditam advir do nascimento de gêmeos é discutida por Suziane Carla Fonseca (2010, p. 139), na dissertação **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto**, com apoio em reflexões de René Girard (1990), que tributava essa forma de violência “às religiões primitivas”:

Para as “religiões primitivas”, os gêmeos inspiram um temor extraordinário, pois, onde a diferença não existe (já que teriam uma única identidade social), é a violência que ameaça. [...] por vezes um deles é morto ou, ainda com mais frequência, os dois.

Ao analisarmos o texto de Mia Couto, observamos que não há referências ao pai de Farida e nem às atividades desempenhadas por sua mãe na aldeia. Provavelmente, as personagens são estigmatizadas socialmente, também, devido à sua situação de mulheres sós, num contexto cultural que privilegia o casamento e o lobolo.

Goffman (1982, p. 11) relaciona o conceito de identidade social à ideia de estigma. Para esse autor,

Os gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo ‘estigma’ (grifo do autor), para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou de mau sobre o ‘status’ (grifo do autor) moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisaram que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor – uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos.

Segundo a visão goffmaniana da sociedade, numa interação, somos categorizados, isto é, os Outros nos avaliam e esta avaliação é recíproca. Muitas vezes, os atributos que tornam o indivíduo “diferente” são visíveis; em outras ocasiões, eles são conhecidos por aqueles que constituem a maioria da sociedade e com os quais o desviante é comparado. Logo um indivíduo, numa interação face a face, deixa entrever a sua “identidade social”. Entretanto, se as expectativas criadas pelo interlocutor, a respeito da pessoa que se apresenta a ele podem ser preenchidas em potencial, dizemos que o emissor apresenta uma “identidade social virtual”. Entretanto, a categoria e os atributos que ele, na realidade prova possuir, serão chamadas de sua “identidade social real”.

Outros estigmas marcam a vida de Farida. Ela sofreu um estupro e ficou grávida de um filho, fruto deste abuso. Entretanto, a personagem não assume publicamente a sua dupla condição: a de ser

mãe solteira de um mestiço e vítima de violência sexual, em razão do medo que sente das sanções sociais que podem considerá-la, uma desviante social. Além das várias violências de que é vítima, a personagem sofre ainda muitas perdas: a morte da mãe, a saída da casa de Virgínia, a entrega do filho às religiosas da missão católica e ainda carrega a maldição de estar sempre só.

Para Žižek (2008), o sistema exerce sobre os indivíduos um tipo de violência que lhe é inerente. Nesse contexto, eles são submetidos, não só à violência física direta, mas também a outras formas de coerção, que são os sustentáculos das relações assimétricas, caracterizadas pela dominação e pela exploração. Em seguida, o autor prossegue a sua reflexão sobre a violência e relata o seguinte: o filho de Lossky foi aterrorizado na escola, por um aluno de classe trabalhadora, com o seguinte argumento: “seus dias e de sua família estão contados agora”. Os Lossky percebiam esses sinais de conflito entre pessoas de grupos econômicos diversos

Como se eles brotassem do nada, como indícios de um novo espírito incompreensivelmente malévolos. O que não compreendiam era que, sob a forma dessa violência subjetiva e irracional, estavam recebendo de volta à mensagem que eles próprios haviam enviado sob a verdadeira forma invertida. É esta violência que parece irromper ‘do nada’ (grifo do autor) que corresponde, talvez, àquilo que Walter Benjamin, em seu ‘Para uma crítica da violência’, chamou de violência pura, divina. (ŽIŽEK, 2008, p. 24).

A sobrinha de Euzinha, Farida, é uma personagem fundamental à estrutura de **Terra Sonâmbula**, porque interliga as narrativas: ela surge somente no quarto caderno de Kindzu, mas, em outros, as personagens a ela se referem.

Provavelmente, ao contar a Kindzu a sua história, Farida deseja esquecer o sofrimento, afastando-o de sua memória. “Assim escritas

estas lembranças ficam presas no papel bem longe de mim” (COUTO, 2009, p. 200).

Em **Terra Sonâmbula** é através do narrador que o leitor percebe que existe uma conexão entre os dois mundos, que são descritos pelas várias vozes, o mundo real e o mundo fantástico dos xipocos e da mampfana. O narrador observa que há três possibilidades de as personagens sobreviverem ao caos da guerra civil: através do sonho, do alheamento, e da pseudoloucura. Nesse contexto, Muidinga e Kindzu são personagens narradoras que desempenham papéis diferentes: nos capítulos, o primeiro não participa da história, relatada por um narrador observador. Entretanto, muitas vezes, identifica-se com as personagens. O narrador é heterodiegético na descrição que detalha a peregrinação dos dois andarilhos. Nos cadernos do soldado morto, o narrador é autodiegético, “colocando-se no nível intradiegético, dado que é a principal personagem da história que narra” (PINHO, 2010, p. 95) e introduz as vozes coadjuvantes. Sendo assim, ele observa e analisa as outras personagens.

O narrador Kindzu relata histórias em que a imagem de Farida está sempre relacionada à descrição de situações que perpetuam a sua exclusão social. Nesse contexto, a sua orfandade emocional se confirma, quando Virgínia a interna na missão católica, para impedir o assédio sexual de Romão Pinto. Por outro lado, a personagem vive sob os signos da incerteza e da ambiguidade, porque não pertence nem à missão e nem à aldeia. Por isso, ela se encontra “*sem lugar*”. Logo, a sua representação social, descrita por Kindzu, é condizente com o seu transitar entre duas culturas. Farida ainda carrega consigo traços de duplicidade (é gêmea) e da contradição (a gravidez de um mulato) e, “como ingressara no mundo dos sobreviventes” (COUTO, 2009, p. 73), procura saídas para evitar a perpetuação de sua exclusão:

Vale dizeres que ele é albino [...]. Tia Euzinha bem sabia o preço dessa mentira. Ninguém mais poderia beber pelo seu copo, nenhuma

mulher se deteria no caminho para lhe trocar os bons dias. Nascida gémea primeiro, agora mãe de um albino, ela era a pior das leprosas, condenada para sempre à solidão. (COUTO, 2009, p. 79).

O conselho de Tia Euzinha confirma a proposição de Goffman (1982): os indivíduos, considerados “desacreditáveis”, ou desviantes, para evitar a discriminação de outros membros da sociedade, manipulam a informação sobre si.

A perda da identidade cultural de Farida se iniciou com a sua saída da aldeia, e foi intensificada com o estupro praticado por Romão Pinto. Em várias partes do texto, podemos relacionar a sua imagem à de África ocupada pelos estrangeiros. Por esta razão, as lágrimas, que chora pelo desaparecimento de seu filho Gaspar, podem significar o sofrimento do povo moçambicano, oprimido pela violência colonial.

5 CONCLUSÃO

O pano de fundo de **Terra Sonâmbula** são os acontecimentos ocorridos, após a independência e, embora a obra tenha sido escrita durante a guerra civil moçambicana, Mia Couto não relata os fatos reais; entretanto, deles se apropria e converte as memórias da catástrofe em romance. O tempo histórico se entrecruza com as histórias paralelas na narrativa e, logo no primeiro capítulo, nos deparamos com uma cena em que um velho e um menino caminham por uma estrada abandonada, fugindo da guerra. As consequências do conflito surgem na paisagem que é descrita pelo narrador-observador, através de expressões que denotam destruição, desesperança e morte.

A guerra é um tema frequente na escrita de Mia Couto e, em **Terra Sonâmbula**, o seu intuito é revelar, ficcionalmente, a história não contada nos compêndios escolares: durante o conflito, o povo abandonava as aldeias, devido aos ataques dos bandos de

assaltantes, que baleavam as casas e raptavam as crianças, para obrigá-las a se incorporar à luta armada. Muitas se perdiam de suas mães durante a fuga; nas machambas, havia pouco cultivo, ocasionando a fome em Moçambique; jovens, mulheres e velhos se abrigavam da violência nos campos de refugiados. Portanto, a guerra é o eixo central em torno do qual outros assuntos, como a rejeição aos estrangeiros, são apresentados.

Mia Couto confessou que, ao escrever sobre a guerra, estava “apacando os seus demônios” e, questionado sobre a participação de sua geração no conflito, respondeu: “- Tu só eras, se tu militares” (COUTO, 2002). Por outro lado, não escondeu, durante a vida, suas restrições ao sistema de governo, da FRELIMO. Por isso, cria personagens que se assemelham aos governantes e os critica através das vozes de seus narradores.

Em **Terra Sonâmbula**, Mia Couto estabelece elos entre a tradição e a modernidade, ao recuperar as crenças culturais e os mitos, através da apropriação e da reconstrução da língua portuguesa. No romance, as crenças culturais são ensinadas aos jovens pelas pessoas mais velhas. Pressupomos que, ao aliar a literatura à tradição, expressa pela oralidade, o autor tem uma intencionalidade política: o resgate da riqueza étnico-cultural de vários grupos nativos de Moçambique. Sendo assim, cria personagens alfabetizadas, em português, porque, no futuro, elas serão os novos grãos, responsáveis pelo registro da memória coletiva do povo moçambicano, através da escrita e, desta maneira, a herança cultural dos antepassados será preservada. Portanto, nesse contexto, Muidinga e Kindzu são os novos atores que se distanciam do homem analfabeto, o típico colono, representado por Tuahir e Siqueleto.

Muidinga, ao ler em voz alta os cadernos de Kindzu, recupera, portanto, um costume ancestral: a contação de histórias, e, ao mesmo tempo, não permite que o relato de Kindzu seja esquecido. Portanto, torna-se o guardião das memórias do morto. Nas culturas nativas, de Moçambique, os mais velhos devem repassar aos jovens vários ensinamentos, entretanto, Muidinga contradiz o papel, que lhes é atribuído socialmente, quando ajuda Siqueleto, um analfabeto,

a se perceber com uma nova identidade social, ao escrever o seu nome na casca de uma árvore. Nesse contexto, árvore e a escrita constituem símbolos da perpetuação da vida e da tradição.

Entendemos que a estrada cinzenta representa o continente africano e, neste contexto, como já dissemos, o machimbombo é uma metonímia de Moçambique, uma terra devastada, que tenta encontrar o seu caminho. Mia Couto sugere, metaforicamente, que as sementes da construção de um novo futuro, para o país, sejam as letras dos cadernos do soldado morto. Dessa maneira, jovens, mulheres, e antigos colonos teriam acesso à língua portuguesa e o domínio de um segundo idioma promoveria o seu ingresso na modernidade.

O autor encerra **Terra Sonâmbula** com uma imagem simbólica: as folhas dos cadernos se espalham pelo vento e os “escritos vão se transformando em páginas de terra” (COUTO, 2009, p. 204). Nesse fragmento, podemos inferir duas ideias: a primeira delas de que a leitura e a escrita, as heranças de Kindzu, possam se disseminar entre os moçambicanos, ocasionando, conseqüentemente, a construção de novos sujeitos, orgulhosos de suas manifestações culturais. Por outro lado, a segunda sugere que o domínio da língua portuguesa lhes possibilitaria o acesso a novos conhecimentos, essenciais à sua sobrevivência, num mundo em constante transformação, porque, no século XXI, o poder colonial tenta ainda se manter, nos países africanos, através da globalização, uma outra forma de dominação.

O nosso objetivo era demonstrar como os traços da violência perpassam o romance **Terra Sonâmbula** e, devido à complexidade do tema, consideramos que ele poderá ser aprofundado, posteriormente. Assim, para encerrarmos o nosso trabalho, nos remetemos às palavras de Mia Couto (2009a, p. 6), e elas constituem o seu projeto literário para Moçambique: “Acredito que a literatura pode ajudar a manter vivo o desejo de inventar outra história para uma nação e outra utopia como saída”.

REFERÊNCIAS

- AGUESSY, H. *et al.* **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95-137.
- BELO, J. M. Terra Sonâmbula de Mia Couto: uma leitura da paisagem e da memória. **Revista Littera**, v. 1, n. 1, p. 76-93, jan.-jul. 2010.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CHIZIANE, P. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. **Revista Abril**, Petrópolis, v. 5, n. 10, p. 199-205, abr. 2013.
- COUTO, M. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- COUTO, M. Mia Couto, o poeta que escreve histórias. Entrevista concedida a Miriam Sanger. **Revista da Cultura**, edição 19, p. 4-5, fev. 2009b.
- CURY, M. Z. F.; FONSECA, M. N. S. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FONSECA, S. C. **Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra Sonâmbula**. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GOMES, E. T. A. Natureza e cultura: Representações na paisagem. *In*: ROSENTHAL, Z.; CORRÊA, R. (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. p. 49-70.
- INFOPÉDIA Dicionários Porto Editora. **Lobolo**. S.l., 2015. Disponível em: www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lobolo. Acesso em: 2 ago. 2015.
- LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária; Universidade Eduardo Mondlane, 2003. p. 80-92.

MACIEL, L. R. M. B. S. Vozes que retratam a história do povo moçambicano em Terra Sonâmbula de Mia Couto. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, n. 21, p. 80-88, 2011.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 145-157.

PINHO, D. F. A. **O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. 2010. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

PIRES, M. C. M. Viagens, narrações e identidades em Terra Sonâmbula, de Mia Couto. **Navegações**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 154-159, jul./dez. 2009.

SILVA, M. S. **A viagem do leitor entre a busca e o encontro**: o efeito e a recepção em Terra Sonâmbula, de Mia Couto. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.

VENTURA, S. R. **Se dizia daquela terra que era sonâmbula**: algumas considerações sobre o romance de Mia Couto. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/21394/se-dizia.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2015.

ŽIŽEK, S. **Violência**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

CAPÍTULO 13

MEMÓRIA, HISTÓRIA E SILENCIAMENTO EM *HIBISCO ROXO*

Bruna Carla dos Santos

1 INTRODUÇÃO

É inquestionável não comentarmos sobre como melhor a história, a memória e o silenciamento estão presentes no romance **Hibisco roxo**, de Chimamanda Ngozi Adichie. O primeiro elemento, História, é bastante significativo, pois é possível perceber, no romance, como a escritora retrata de forma contundente os impactos da ação do colonizador europeu na Nigéria mesmo na pós-independência. Essa questão pode explicar as atitudes tirânicas da personagem com relação à sua família, bem como o modo como demonstra sua submissão aos valores nele inculcados pela religião católica. A completa adesão a esses valores transforma Eugene, pai de Kambili, a narradora da história, do filho Jaja, marido de Berenice, em um chefe de família que dirige, com mão de ferro, os destinos de sua família, embora acreditando fazer o melhor para todos.

Durante a infância, Eugene e sua irmã, Ifeoma, moravam com o pai em uma aldeia de sua tribo igbo. Com a chegada dos missionários à aldeia, as crianças foram convertidas à religião católica e educadas formalmente por líderes religiosos. Eugene teve acesso ao sistema educacional superior britânico, sendo enviado à Inglaterra para completar os estudos iniciados na colônia. Como consequência desses estudos, Eugene tem oportunidade de ascensão social: torna-se um grande empresário, dono do maior jornal local e, por conseguinte, um dos homens mais ricos de sua região, recebendo o título de omelora, “Aquele Que Faz pela Comunidade” (ADICHIE, 2011, p. 63).

Ao mesmo tempo em que encontramos rastros contundentes da colonização inglesa no comportamento de Eugene, na forma autoritária, impositiva e agressiva como trata os filhos Kambili e Jaja e sua esposa Beatrice, percebemos que ele transforma os preceitos da religião católica em forma de controle, como fica demonstrado na fala da personagem Kambili, a narradora da história, no trecho que abre o romance: “As coisas começaram a se deteriorar lá em casa quando meu irmão, Jaja, não recebeu a comunhão, e Papa atirou seu pesado missal em cima dele e quebrou as estatuetas da estante.” (ADICHIE, 2011, p. 9).

O comportamento subserviente de Eugene não o impede de sofrer injustiças e ser penalizado pelo sistema que defende, porque por mais que ele assuma a religião levada à Nigéria pelos missionários e rejeite os que seguem as crenças animistas do país, ele não pode deixar de ser nigeriano. A sua intransigência com relação à religião o leva a exigir que a família assuma os deveres católicos que ele segue, como o de amarrar as folhas de palmeira, as palmas, em forma de cruz e pendurá-las “na parede ao lado da foto com moldura dourada da nossa família” (ADICHIE, 2011, p. 9) ou na exigência de que a família o acompanhe, quando reza o terço (ADICHIE, 2011, p. 61). A sua fé obsessiva e obstinada o leva a condenar o contato da família com os parentes seus, como fica claro na frase: “Não gosto de mandar vocês à casa de um pagão, mas Deus vai protegê-los” (ADICHIE, 2011, p. 69). Eugene despreza a língua e os costumes igbos preservados por seu pai, Papa-Nnukwu e tenta apagar suas raízes porque assumiu, sem nenhuma crítica, os valores da colonização.

Eugene não deixa de sofrer alguns revezes em decorrência do contexto histórico em que se situa. Ele é dono do jornal Standard e utiliza parte da sua riqueza para ajudar a muitos indianos pobres em suas necessidades materiais e financeiras, demonstrando ter um grande senso de coletividade. No entanto, a realidade política precária do país, encenada pela ficção, é sacudida por um golpe político-militar, que instala mais um regime opressor que reprime violentamente os que atentam contra o sistema. O Standard é um jornal de oposição ao novo governo e, corajosamente, denuncia as

práticas de corrupção e a violência instalada. Como narra a protagonista, a censura instalada faz com que se alterem as posições dos jornais, embora a visão crítica do jornal Standard fique mais forte: “os jornais que líamos durante a hora da família soaram diferentes, mais brandos. O Standard também estava diferente: ainda mais crítico e mais questionador do que antes.” (ADICHIE, 2011. p. 33). Por essa atitude, mesmo Eugene sendo fruto do sistema que a colonização produziu, sofrerá as consequências de seu ato na pele, pois seu jornal será atacado pelo regime de opressão, tanto que um de seus empregados sofrerá um atentado. O atentado sofrido pelo empregado do jornal Standard indica que ainda se mantinham, na Nigéria pós independência, vestígios da colonização. Suas sequelas eram ainda visíveis na vida e nas ações das pessoas, como se mostra em **Hibisco roxo**.

Essa situação, ao ser encenada pelo romance, de certo modo, alude ao que é discutido por Ana Mafalda Leite no texto “Pós-colonial/ismo: conceito e conflitos”, quando acentua elementos da visão anti-imperialista da crítica pós-colonial. As considerações feitas pela estudiosa permitem que consideremos o romance **Hibisco roxo** como uma possibilidade de se compreender os contornos da violência imposta pela colonização europeia nos territórios ocupados por ela, em África.

A crítica pós-colonial tornou-se uma constelação intelectual cuja força e fraqueza se originam no seu próprio desmembramento, como nos diz Achille Mbembe (2010, p. 81). Resultado da circulação de saberes entre diversos continentes – e através de diversas tradições anti-imperialistas – é um rio com múltiplos afluentes. No entanto, incide a sua atenção em duas coisas fundamentais. Revela a violência inerente a idéia particular da razão europeia, que nas condições coloniais, separa o pensamento ético das decisões práticas, políticas e simbólicas. (LEITE, 2012, p. 68).

Com relação ao romance em discussão, podemos dizer, considerando as relações entre História e Memória, que se Eugene pode ser visto como a personificação de traços de uma história que precisa ser revista e até silenciada, por outro lado, seu pai, Papa-Nnukwu, simboliza a memória africana que tenta resistir à imposição de uma nova religião, de uma nova língua e de costumes valorizados pelos missionários católicos e mesmo pelas ações impositivas do seu filho, Eugene. É nesse sentido que o romance demonstra trabalhar com memórias que não ficam estagnadas no tempo e no espaço. Sobre essa questão, afirma Dinorah Lopes Rubim Almeida:

Tratar de memória é, sem dúvida, mexer em um terreno movediço, que requer cautela, uma vez que as memórias não estão isoladas de um contexto e das influências externas que se tornam manipulações conscientes ou inconscientes que atuam sobre os atos mnemônicos. Buscaremos as memórias e suas inserções na coletividade e na realidade histórica, não destacando os aspectos individuais. (ALMEIDA, 2013, p. 2).

As considerações feitas por Almeida permitem considerar, no romance de Adichie, que a memória se relaciona com o contexto em que foi produzida, não se estagnando em nenhum espaço. Essa condição fica evidente no modo como Eugene e seu pai, Papa-Nnukwu, recorrem à memória ancestral. O primeiro deseja que essa memória seja suprimida, esquecida, que não faça mais parte de seu “novo mundo”; o segundo, persiste em preservar a memória de um passado que se faz presente nos ensinamentos que passa aos netos, para que os costumes igbos sejam preservados.

Outro ponto ressaltado pela historiadora Dinorah Almeida, com base em Maurice Halbwachs, é que “que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós, são na verdade, inspiradas pelo grupo.” (ALMEIDA, 2013, p. 3).

Papa-Nnukwu, quando está com seus netos, retoma as tradições de seu povo, recordando práticas e histórias que são transmitidas oralmente, nunca de forma imperativa, mas decorrentes de sua vivência, como fica evidente no trecho a seguir:

– Papa-Nnukwu, conte uma história então, como faz quando estamos em Abba - pediu Obiora.

– Afinal de contas, elas são bem melhores do que os programas da televisão. (ADICHIE, 2011, p. 169).

Papa-Nnukwu, que, como dissemos, pode ser considerado personificação das memórias ancestrais com seus ritos e tradição, não será desprezado por suas crenças, como fica evidente no comportamento de Ifeoma sua filha. É interessante pensar na figura de Ifeoma, pois essa, mesmo sendo uma mulher independente, professora universitária, não rejeita os costumes preservados pelo pai e não nega sua memória ancestral. Ifeoma, nesse sentido, mostra-se diferente de seu irmão, Eugene, que oprime os seus com suas atitudes e com sua convicção. A fala de Ifeoma demonstra o que ela pensa da condenação dos costumes do pai pelo irmão Eugene: “Se Deus for julgar nosso pai por escolher o caminho dos nossos ancestrais, então ele que faça o julgamento, não Eugene” (ADICHIE, 2011, p. 311).

Na trama romanesca, o papel desempenhado por Ifeoma é muito importante, pois é a partir da relação que ela mantém com a família de Eugene, insistindo muito para que o irmão permita que Jaja e Kambili frequente a sua casa, que o silêncio que circundava a vida dos sobrinhos e da mãe deles será quebrado, tornando conhecidas a agressividade de Eugene com relação à família, suas reações a qualquer desobediência como a feita por Jaja, a qual desencadeia a reação doentia do pai, lembrada por Kambili em cena do romance:

Talvez Mama soubesse que não ia mais precisar das estatuetas; que quando Papa atirou o missal

em Jaja, não foram apenas elas que se quebraram, mas todo o resto. Nsukka começou tudo; o jardimzinho de tia lfeoma perto da varanda de seu apartamento em Nsukka começou a romper o silêncio. (ADICHIE, 2011, p. 22).

Vale ressaltar que Tia lfeoma se mostra oposta ao comportamento assimilado do seu irmão, Eugene, e também de algumas mulheres enfocadas em **Hibisco Roxo**, a personagem deixa explícita a sua postura enquanto mulher, mãe e filha. Essa diferença se mostra no seu modo de agir, expansivo e dinâmico e de não optar pelo silenciamento diante de situações que caracterizam o contexto político em que vive. Em contraponto à postura de Tia lfeoma, que faz dela uma mulher que assume sua fala e que age explicitando a dinâmica característica do mundo de que faz parte, estão Beatrice e Kambili, no tempo retomado pela história, as quais assumem o silêncio, como forma de sobrevivência. O silêncio, assim como a opressão sofrida por essas mulheres ficam evidentes com suas posturas e ações no romance, como no trecho:

– Vocês estão prontos, Jaja e Kambili? – Perguntou lfeoma. – Beatrice, você não vem com a gente? Mama balançou a cabeça. – Você sabe que Eugene gosta que eu fique por aqui.
– Kambili, acho que você vai ficar mais confortável de calça – disse tia lfeoma enquanto caminhávamos até o carro.
– Estou bem, tia.
Eu me perguntei por que não contei a ela que todas as minhas saias iam até bem abaixo dos joelhos e que eu não possuía nenhuma calça porque era pecado mulher usar calça. (ADICHIE, 2011, p. 261).

No entanto, ao escrever a história de sua família, a narradora mostra compreender que as atitudes da mãe, Beatrice, e a sua

poderiam ser consideradas como, decorrentes do patriarcado, de mandos e desmandos de homens como Eugene, que as violenta psicológica e fisicamente, mesmo dizendo que agia sempre imbuído do amor que tinha por elas e pela família. A situação de mulheres como a personagem Beatrice pode ser entendida pelo que diz Paulina Chiziane, no texto **Eu, mulher... por uma nova visão do mundo** (2013), quando comenta a situação de opressão e subjugação sofridas pela mulher:

Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher.. (CHIZIANE, 2013, p. 3).

Embora as observações de Chiziane sejam feitas a partir de sua experiência com a cultura do seu país, Moçambique, podemos dizer que o romance de Chimamanda Adichie revela situação semelhante vivida por mulheres nigerianas submetidas ao desmando do patriarcado e às religiões levadas até África pela colonização. As palavras de Chiziane se referem ao papel destinado a mulheres, muitas vezes, condenadas à submissão, à opressão e ao silenciamento.

A subjugação da mulher é discutida por Adichie quando, de forma sensível, encena papéis femininos, relacionando-os a imposições próprias do contexto histórico e social de uma Nigéria que vive ainda sob fortes influências coloniais, mesmo estando em época posterior ao colonialismo. Melissa Mota Lopes, em artigo de 2017, comenta aspectos importantes do romance de Chimamanda Adichie relacionados com a discussão de gênero e poder:

De acordo com Okuyade, ainda, a autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie transita em sua obra e, mais especificamente, em seu

livro *Hibisco Roxo*, entre esses dois temas, discutindo assuntos como a herança colonial, a guerra civil e a condição da mulher na Nigéria contemporânea. Ressalto, a partir dos temas usados por Adichie em seu romance, a discussão das dinâmicas de gênero e poder e a construção de masculinidade e feminilidade a partir dos modelos sociais impostos pelo colonizador na Nigéria. (LOPES, 2017, p. 15).

Como vimos no romance de Chimamanda Adichie, é mostrada uma Nigéria em tempos conturbados, caracterizados por resquícios do autoritarismo e de imposição religiosa. O comportamento da personagem Eugene, como já dito, indica que os valores do antigo colonizador ainda continuam válidos. A escrita do romance indica ser imperioso para a libertação do trauma da colonização e de suas mazelas criar histórias como a feita por Adichie para quebrar o silêncio sobre a manutenção de valores como o do total domínio do homem sobre a esposa e filhos. Nesse sentido, temas relacionados a gênero e poder, como apontado por Lopes (2017), permitem discussões como a apresentada em **Hibisco roxo**, principalmente quando se vale de ditos e não ditos para encenar situações de opressão legitimadas pela presença da colonização em África. Ao mesmo tempo, como acentua Lopes, o romance traz à cena a discussão de modelos sociais que insistem em permanecer porque o silenciamento é ainda imposto como forma poderosa de controle.

Interessante pensar que o sofrimento que perpassa a obra não será apenas o vivido por algumas das figuras femininas, pois, como dito anteriormente, Eugene, também sofrerá sérios revesses quando seu jornal é atacado. Como se destaca em cenas do romance, mesmo assumindo a cultura e língua do colonizador e exigindo que “o povo de Abba se esforçasse para falar inglês perto dele. Dizia que mostrava que tinham bom senso” (ADICHIE, 2011, p. 52), Eugene será punido, porque lutava contra a corrupção e discordava de atitudes do governo. Podemos dizer que o silenciamento – tanto o imposto pelo governo, quanto o exigido por Eugene em sua casa – é o que rege a

ficção de Chimamanda Adichie, funcionando como uma estratégia para questionar os valores impostos à sociedade nigeriana pela colonização e até tentando anular o silêncio decorrente da subjugação.

O questionamento das sequelas deixadas pela colonização britânica na Nigéria, bem como as críticas à realidade política, social e educacional do país são assumidas pela escritora quando desloca suas próprias angústias para a protagonista, Kambili, encarregada de revelar os subterfúgios das relações de sua família e o desdobramento delas no plano político-social. É com essa intenção de denúncia que o romance **Hibisco roxo** torna evidente o sentido de uma frase dita pela escritora, Chimamanda Adichie, sobre os caminhos abertos por sua escrita literária: “Escolher escrever é rejeitar o silêncio”³⁴.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **Hibisco Roxo**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ALMEIDA, D. L. R. Desafios da memória como fonte histórica: esquecimentos, silêncios, mutações e realidades. *In*: CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S.; MOTTA, K. S.; LAGO, R. D. (Orgs.). **Memórias, Traumas e Rupturas**. Vitória/ES: Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

CHIZIANE, P. **Eu mulher... Por uma nova visão do mundo**. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/114>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LEITE, A. M. Pós-colonial/ismo: conceitos e conflitos. *In*: GARCIA, F.; MATA, I. (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo**: propriedades e apropriações de sentido. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 65-70.

³⁴ Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MjQ5MjY1Nw/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LOPES, M. M. **Relações de gênero em Hibisco roxo**: o homem branco como paradigma. 2017. 49 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

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

VIANNA, K. S. S; MOTTA, K. S.; LAGO, R. D. (Orgs.). **Memórias, Traumas e Rupturas**. Vitória/ES: Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil, 2013.

CAPÍTULO 14

AMERICANA E AS TRANÇAS DE IFEMELU*

Alice Botelho Peixoto

É uma fonte de grande virtude para o espírito sensato aprender, progressivamente, a evoluir primeiro em relação as coisas invisíveis e transitórias, afim de ser capaz, em seguida, de renunciá-las inteiramente. O homem que considera que sua pátria é doce é ainda um tenro noviço, aquele para quem cada terra parece natal já é forte, mas aquele para quem o mundo inteiro é um país estrangeiro é que é perfeito. A alma tenra é vinculada a um lugar do mundo, o homem forte estendeu seu vínculo a todos os lugares, o homem perfeito não sente nenhum vínculo desse tipo. (Hugo de São Victor, monge do saxão do século XII, tradução nossa)³⁵.

* Texto apresentado oralmente no III Colóquio Internacional de literatura e relações de gênero: sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens – Homenageadas escritoras africanas de língua portuguesa, no simpósio “O discurso e a imagens do e sobre o feminino na literatura e outras artes contemporâneas”, realizado de 5 a 7 de outubro de 2016, na Universidade Estadual do Piauí.

³⁵ “C’est donc une grande source de vertu pour l’esprit avisé que d’apprendre, progressivement, tout d’abord à évoluer par rapport aux choses invisibles et transitoires, afin d’être ensuite capable d’y renoncer entièrement. L’homme qui trouve que sa patrie est douce est encore un tendre novice, celui à qui chaque terre semble natale est déjà fort, mais c’est celui pour qui le monde entier est une contrée étrangère qui est parfait. L’âme tendre s’est attachée à un endroit du monde, l’homme fort a étendu son attachement à tous les lieux, l’homme parfait n’éprouve plus aucun

1 INTRODUÇÃO

A palavra **Americanah**, título da obra analisada neste capítulo, reproduz uma maneira de zombar dos nigerianos que retornam dos Estados Unidos cheios de afetações. A autora nigeriana Chimanda Ngozi Adichi justifica, em entrevista, a escolha do título do livro pela originalidade que essa palavra representa e, também, por sua impossibilidade de ser traduzida, fazendo com que o título do romance permaneça o mesmo em diferentes línguas. **Americanah** apresenta a história de Ifemelu, sua juventude em Lagos, seu namoro com Obinze, suas experiências nos Estados Unidos. Paralelamente, a intriga também acompanha o destino do protagonista, seu período de imigrante pobre na Inglaterra, seu retorno à Nigéria após ser deportado e seu estabelecimento como um homem bem-sucedido nos negócios, em Lagos. O regresso de Ifemelu a Lagos e sua reunião a Obinze fecha o romance.

Segundo declara a escritora, na citada entrevista, um dos principais temas do romance é o significado de “lar” para a personagem que experimenta o exílio. O retorno do exilado, de certa maneira, é o que dá sentido ao romance, pois a palavra **Americanah** só tem significado quando o nigeriano retorna e se reinsere em seu contexto de origem. Interessa-nos, neste capítulo, questionar como a configuração espacial atua diretamente na construção e na expressão da identidade da protagonista de **Americanah**, enquanto um sujeito em exílio. No entanto, não analisaremos “as pequenas redenções de Lagos”, que são as pequenas redescobertas do país que Ifemelu descreve em seu novo blogue nigeriano.

Ao longo da narrativa, a jovem Ifemelu se torna mulher. O percurso da personagem é o da autoafirmação enquanto nigeriana nos Estados Unidos: mulher, negra e não americana. Até o retorno ao país natal, o sucesso profissional da protagonista, que se torna uma escritora de blogue reconhecida, está atrelado à sua definição

attachement de ce genre.” (Hugues de Saint-Victor, un moine saxon du XIIe. siècle).

enquanto sujeito. A Ifemelu, escritora, é negra e não é americana. A raça é uma questão fundamental e passa a definir o que Ifemelu é no espaço norte-americano. Quando ela retorna a Lagos, essa identidade racial já não faz sentido. Assim, Ifemelu explica a um compatriota, também retornado do exílio, que seu blogue nigeriano não trata de questões raciais. As palavras da personagem reiteram que: “Falar sobre questões raciais não funciona bem aqui. Quando saí do avião em Lagos, me senti como se tivesse deixado de ser negra.” (ADICHIE, 2014, p. 511).

O blogue que a protagonista escreve nos Estados Unidos se fundamenta pela (e na) contradição do que é ser negra em determinado país e não ser em outro. Ao criar esse espaço para se expressar, chamado *Raceteenth or Various Observations about American Blacks (Those Formerly Known as Negroes) by a Non-American Black* ou “*Raceteenth* ou Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como Crioulos) feitas por uma Negra Não Americana”, Ifemelu se assume negra perante a sociedade que a categoriza assim. Ser negra faz parte de sua condição de africana, nigeriana, que reside nos Estados-Unidos. A questão racial é assim discutida e contextualizada. Nesse sentido, interessamos perceber como Ifemelu se torna uma representação de si mesma, como expressão de sua autoafirmação para a sociedade.

Em tempo, ressaltamos que este é um trabalho sobre uma obra traduzida, fato que dificulta a análise estilística do texto. Concentramo-nos, portanto, numa discussão temática, acerca de alguns dos principais assuntos levantados pela obra. No entanto, não perdemos a perspectiva de que, como ressalta Deepika Bahri (2013), a obra literária é uma representação estética. A estudiosa se atenta para as generalizações complacentes que podem ser feitas a partir dessas representações: “representações estéticas na literatura podem ser reduzidas à sociologia informal, uma vez que o contexto literário é omitido pela posição política do texto como representação das mulheres do Terceiro Mundo.” (BAHRI, 2013, p. 667).

2 O BLACK POWER

A estética feminina tem relevância, no romance, como uma expressão concreta da temática racial. Assunto comum e, de maneira geral, presente na vida de muitas mulheres. A temática da beleza, da forma como é abordada na narrativa **Americanah**, apresenta vieses significativamente simbólicos. A estética da mulher negra é algo que foge ao padrão do mercado dominante. Isso marca a história de Ifemelu. A opção por uma determinada imagem é, constantemente, associada ao que ela comunica na sociedade. O romance explora humanamente, para além do engajamento político-partidário, o simbolismo do cabelo negro, ou seja, trata de ressaltar o significado social do estilo usado. Não é novidade que o cabelo vem sendo usado com forte impacto nos Estados Unidos (e em muitos outros espaços), como símbolo de resistência racial pelos movimentos negros.

Para Ifemelu, o estilo de cabelo é parte constituinte de sua história pessoal, enquanto mulher negra e africana. Dessa forma, a conotação política que implica o uso de um cabelo afro natural está presente, no romance, no cabelo afro em suas variações de crespos e enrolados, como no famoso estilo *black power* dos anos 1960, ou em tranças, como tem sido cada vez mais visível em dias atuais. A escolha de Ifemelu pelas tranças é enfocada como parte importante do seu percurso rumo a sua autoafirmação enquanto sujeito que tem voz. Sua identidade negra e feminina é sustentada por um profundo conhecimento de si mesma, experimentado na prática. A personagem se humaniza diante do leitor ao passar pelo processo de alisamento dos cabelos que fere seu couro cabeludo para, em busca do “liso profissional”, conseguir sua vaga no mercado de trabalho.

Ifemelu é aconselhada por sua “consultora de carreira” (ADICHIE, 2014, p. 218), na universidade em que se formara, a mudar o estilo do cabelo para conseguir o emprego.

Ruth disse: “Meu conselho? Tire essas tranças e alise o cabelo. Ninguém fala nessas coisas, mas elas importam. A gente quer que você consiga

esse emprego. Tia Uju havia dito algo parecido no passado e, na época, Ifemelu rira. Agora, sabia que não devia rir. 'Obrigada', disse. (ADICHIE, 2014, p. 220).

Como a protagonista recorda, sua tia, Uju, também havia recebido o mesmo alerta, quando tentava se estabelecer como médica, nos Estados Unidos: "Vou ter que desfazer minhas tranças para a entrevista e fazer relaxamento no cabelo. Kemi disse que não devo usar tranças na entrevista. Eles acham que você não é profissional se tem o cabelo trançado." (ADICHIE, 2014, p. 130). As duas passagens analisadas trazem conselhos que evidenciam a necessidade de adequação por parte dessas mulheres imigrantes ao padrão estético do país que as acolhe. Tia Uju explica à sobrinha: "[v]ocê está num país que não é o seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido." (ADICHIE, 2014, p. 131). Ifemelu entende essa postura da tia como ingênua. Uma "estranha ingenuidade" (ADICHIE, 2014, p. 131) da tia em quem ela percebia mudanças profundas ocorridas nesses tempos de imigrante, tendo dificuldades de identificá-la com a tia do passado, com quem tinha tanta afinidade, em Lagos.

Mas, quando é a sua vez de passar por uma entrevista de emprego, Ifemelu vai ao salão para mudar o estilo do cabelo, depois de uma tentativa frustrada, em casa, ao usar um produto para alisar que não tinha "pegado" no seu cabelo. No salão, a protagonista ouve: "'Arde um pouco', disse a cabeleireira. 'Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!'" (ADICHIE, 2014, p. 221). O eufemismo da cabeleireira, quanto à dor e ao mal que o processo provoca no couro cabeludo, é denunciado, em seguida, quando Ifemelu percebe o "horror" do namorado branco ao ver as feridas que o alisamento havia deixado em sua cabeça: "Meu Deus" (ADICHIE, 2014, p. 222), diz Curt ao observar a cabeça de Ifemelu, agora de cabelos lisos. "Seu horror deixou Ifemelu mais preocupada do que normalmente ficaria." (ADICHIE, 2014, p. 222). Mas as feridas sararam, ela passa na entrevista e consegue o emprego. Sua

justificativa ao namorado é a de alguém que compreende e aceita aquele sistema de valores.

Meu cabelo cheio e incrível ia dar certo se eu tivesse fazendo uma entrevista para ser backing vocal numa banda de jazz, mas preciso parecer profissional nessa entrevista, e profissional quer dizer liso, mas se for encaracolado, que seja um cabelo encaracolado de gente branca, cachos suaves ou, na pior das hipóteses, cachinhos espirais, mas nunca crespo. (ADICHIE, 2014, p. 222).

Como exemplificado, a imagem que a mulher apresenta está, frequentemente, associada ao cabelo, temática que é reiterada pelo romance. O destaque dado ao penteado, em diversas ocasiões, sugere como essa opção estética é diretamente relacionada à identidade do sujeito. A aparência adotada é como uma mensagem que se quer transmitir, como no caso do cabelo liso que significa profissionalismo. Ifemelu, em sua explicação ao namorado, não se questiona sobre suas competências profissionais para ser bem-sucedida na entrevista. Ela se preocupa em passar uma imagem profissional, uma forma de seus entrevistadores a perceberem como uma profissional competente. Há um zelo especial com a aparência. Até que o cabelo alisado de Ifemelu começa a cair e ela decide, finalmente, deixá-lo natural. O processo de cortar os cabelos e deixá-los crescer naturalmente implica a descoberta de um novo mundo, um nicho de mulheres negras que também têm cabelo natural e “estavam cansadas de fingir que seu cabelo não era o que era” (ADICHIE, 2014, p. 230). Na *internet*, ela descobre blogues e produtos sobre como cuidar do seu cabelo. Até que, como nos conta o narrador, “[n]um dia comum do início da primavera [...] ela enfiou os dedos em seu cabelo, denso, esponjoso e glorioso, e não conseguiu imaginá-lo de outro jeito. Ifemelu simplesmente se apaixonou por seu cabelo.” (ADICHIE, 2014, p. 232).

A imagem que resulta do corte de cabelo adotado é diretamente associada à identidade do sujeito que a ostenta. Mesmo que o estilo de cabelo não seja associado a nenhuma corrente política diretamente, como pretende Ifemelu, esse estilo reflete uma postura ética da personagem, que assim se explica em um texto no seu blogue: “Eu tenho cabelo crespo natural. Que uso em afros, tranças, trança de raiz. Não, não é uma coisa política. Não, eu não sou artista plástica, poeta ou cantora. Também não sou natureba.” (ADICHIE, 2014, p. 322). Mas como a escritora menciona adiante, em um texto intitulado “Um agradecimento público a Michelle Obama e o cabelo como metáfora da raça” (ADICHIE, 2014, p. 321), se Michelle Obama adotasse um estilo afro, “ela ia ficar linda, mas o pobre do Obama sem dúvida ia perder o voto” (ADICHIE, 2014, p. 322) de uma parcela importante da sociedade. Portanto, mais uma vez, fica claro que o estilo do cabelo comunica algo e fala da postura daquele sujeito de estar no mundo. Assim, para Ifemelu, o cabelo é a “metáfora perfeita para a raça nos Estados Unidos” (ADICHIE, 2014, p. 321).

No romance estudado, o universo da *internet* permite que a jovem protagonista acesse imagens de mulheres negras. Nesse meio, essas mulheres, tão ausentes na mídia em geral, se fazem presentes. O blogue “FelizComEnroladoCrespo.com” liberta Ifemelu do “liso profissional”. Ela vê que o liso não é a única opção, pois existem outras mulheres que, assim como ela, também têm cabelo crespo e pele escura. Ver-se representada, na mídia, é uma forma de ver-se presente na sociedade.

Assim, Ifemelu mostra ao namorado branco essa falta de representatividade das mulheres negras na mídia, quando ele questiona, espantado, sobre a revista apenas com mulheres negras. O exemplo resume bem a questão da falta de representatividade negra, no geral, e, especificamente, na mídia sobre a beleza feminina. Ela o leva a folhear as revistas femininas numa livraria para mostrar, na prática, a falta de mulheres negras nesse espaço e como os conselhos de beleza direcionados apenas às peles claras não servem para ela. Nesse contexto, deixar o cabelo natural e passar a seguir um blogue, que exhibe e fala de cabelos de mulheres negras, são ações

que têm importância crucial no desenvolvimento dessa jovem negra não americana.

3 O SOTAQUE DE AMERICANAH

Como acontece com o penteado de Ifemelu, o sotaque nigeriano que a protagonista assume, a partir de um certo momento, é também uma marca de sua identidade africana. O jeito de falar inglês é ressaltado, no romance, como uma particularidade nigeriana e sua transformação aparece como uma adaptação do imigrante ao falar “americano”. É o que mostra o estranhamento de Ifemelu com tia Uju, logo que a sobrinha chega aos Estados Unidos e fica hospedada na casa da tia, no Brooklyn, durante o verão, antes de começarem as aulas na faculdade. Quando a tia atende o celular: “Ela pronunciou iu-ju, como os americanos faziam. ‘É assim que você pronuncia seu nome agora?’ perguntou Ifemelu depois. ‘É assim que eles dizem.’ Ifemelu quis dizer ‘Bom, esse não é seu nome’, mas engoliu as palavras.” (ADICHIE, 2014, p. 116). A imigrante recém-chegada não identifica o sotaque adotado pela tia ao nome próprio dela e não entende o porquê da atitude.

No entanto, mais à frente na trama, quando Ifemelu, adaptada à nova sociedade, encontra um amigo da Nigéria dos tempos de escola, sua atitude muda, revelando o esforço de adaptação dos amigos enquanto imigrantes. A cena do encontro mostra o comportamento nigeriano dos dois que vêm à tona ao se encontrarem, sendo que a forma como os compatriotas confraternizam difere da forma como cada um age no dia-a-dia com os outros americanos. “Eles se abraçaram, olharam-se e disseram todas as coisas que as pessoas dizem quando não se veem há muitos anos, ambos assumindo sua voz nigeriana e sua personalidade nigeriana, falando mais alto, sendo mais espalhafatosos, acrescentando um ‘ô’ às frases.” (ADICHIE, 2014, p. 242).

Nos exemplos citados, a adaptação do imigrante é uma questão de sotaque, principalmente, pois, tanto a Nigéria, quanto os Estados Unidos adotam o inglês como língua oficial. Fica claro, que o

sotaque não se resume apenas ao jeito de falar das pessoas. Trata-se de um comportamento exposto pela linguagem. E assim, pelo modo de falar, ressaltam-se traços da personalidade do personagem, como indica o narrador: “assumindo sua voz nigeriana e sua personalidade nigeriana” (ADICHIE, 2014, p. 242).

No sentido de adotar um novo jeito de ser, Ifemelu nota que sua tia Uju tornou-se mais “submissa”: “A América a deixara submissa” (ADICHIE, 2014, p. 121). A sobrinha, mais uma vez, interpreta a mensagem estética, como no caso da “ingenuidade” da tia ao acatar a mudança do cabelo. “E Ifemelu pensou, olhando para ela, que a velha tia Uju jamais usaria tranças tão malfeitas. Jamais teria tolerado os pelinhos encravados que pareciam passas em seu queixo, ou usado calças que sobravam entre as pernas.” (ADICHIE, 2014, p. 121). Assim, a submissão está também no sotaque, que muda seu próprio nome, e na restrição ao igbo³⁶, quando a tia pede para que a sobrinha não fale na língua da etnia a que eles pertencem com o primo mais novo, Dike, filho de Uju: “‘Por favor, não fale igbo com ele’, disse tia Uju. ‘Falar duas línguas vai confundi-lo.’ ‘Como assim, tia? Nós falávamos duas línguas quando éramos crianças.’ ‘Aqui é a América. É diferente.’” (ADICHIE, 2014, p. 120).

A mudança na personalidade de tia Uju, diante da necessidade de pertencimento à nova vida de imigrante, a faz parecer “submissa” (ADICHIE, 2014, p. 121) ou coberta por uma “estranha ingenuidade” (ADICHIE, 2014, p. 131). No tocante à língua, de modo geral, e à expressão dessa língua pelo sotaque, especificamente, entendemos essa mudança de comportamento como um reflexo do “complexo de inferioridade”, como explicado por Frantz Fanon (1971). É importante atentar para a distância entre o contexto colonial analisado pelo psiquiatra antilhano, em seu estudo publicado em 1952 sobre o negro, principalmente o antilhano, colonizado pelo sistema francês e o romance de Adichie, de 2013, sobre jovens que deixam a Nigéria, ex-colônia britânica, em busca de oportunidades. No entanto, é possível traçarmos um paralelo entre a teoria

³⁶ Igbo é uma das etnias que compõe a Nigéria.

apresentada por Fanon e o comportamento dos personagens no romance de Adichie, a respeito dessa necessidade de adaptação através da língua. Assim, explica Fanon:

Todo povo colonizado – quer dizer todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade, com a morte da originalidade da cultura local – se situa em relação à língua da nação colonizadora, ou seja, da cultura metropolitana. O colonizado terá escapado de sua selva quanto mais ele tornar seus os valores culturais da metrópole. Quanto mais ele rejeitar sua negritude, sua selva, mais ele será branco.³⁷ (FANON, 1971, p. 14, tradução nossa).

Observamos que os imigrantes também se colocam numa posição de inferioridade diante da nação acolhedora, como no exemplo do comportamento de tia Uju. Certamente, não se trata da colonização dos Estados Unidos em relação à Nigéria, nos moldes tratados por Fanon, sobre a França em relação às Antilhas, nem sobre as colônias francesas de África Subsaariana. No entanto, como discute Deepika Bahri, sobre um feminismo pós-colonial, é preciso atentar para as relações de poder envolvidas na produção da identidade em contextos específicos. A teórica evidencia que um feminismo pós-colonial deve ser capaz de atentar para as questões de gênero, obviamente, sem se fechar para as questões econômicas: relações de trabalho, de classe e de poder.

Nesse sentido, a teoria colonial de Fanon serve para chamar atenção sobre os mecanismos de dominação e submissão ainda

³⁷ “Tout peuple colonisé – c’est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d’infériorité, du fait de la mise au tombeau de l’originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c’est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d’autant plus échappé de sa brousse qu’il aura fait sienne les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d’autant plus blanc qu’il aura rejeté sa noirceur, sa brousse.” (FANON, 1971, p. 14).

atuais. Assim, nos questionamos sobre o comportamento submisso daqueles que, mesmo usando o inglês como língua comum, ainda têm a necessidade de transformar o seu sotaque para se adaptar melhor à nova cultura. O título do romance, como explicado pelas personagens adolescentes quando uma delas se prepara para mudar para os Estados Unidos, exemplifica a questão linguística.

‘Ginika, vê lá se vai conseguir conversar com a gente quando voltar’ disse Priye. ‘Ela vai voltar uma tremenda americanah, que nem a Bisi’, disse Ranyinudo. Todas urraram de rir com a palavra americanah, enfiada de alegria com sua quinta sílaba estendida, e ao pensar em Bisi, uma menina um ano abaixo delas que voltava de uma breve viagem aos Estados Unidos com estranhas afetações, fingindo que não entendia mais ioruba e acrescentando um erre arrastado a todas as palavras em inglês que falava. (ADICHIE, 2014, p. 74).

Assim, sobre situação análoga, Fanon teoriza: “Aquele que retorna se afirma desde o seu primeiro contato, ele só responde em francês e muitas vezes não entende mais o crioulo.”³⁸ (FANON, 1971, p. 18, tradução nossa). No entanto, a brincadeira das amigas tem tom de deboche ao apontar o ridículo da situação pelas “estranhas afetações” e por revelar que tudo não passa de uma atuação do retornado, “fingindo que não entendia mais ioruba” (ADICHIE, 2014, p. 74).

Emenike, amigo de Obinze, representa bem esse tipo de imigrante que se vangloria do sotaque e o usa como documento de inclusão na Inglaterra. Obinze comenta o caso com Ifemelu, de maneira crítica:

³⁸ “Le ‘débarqué’ dès son premier contact, s’affirme; il ne répond qu’en français et souvent ne comprend plus le créole.” (FANON, 1971, p. 18).

Uma vez eu estava com Emenike em Londres e ele estava caçoando de um cara com quem trabalhava, um nigeriano, por não saber como pronunciar o nome F-e-a-t-h-e-r-s-t-o-n-e-h-a-u-g-h. Ele pronunciou como se lê, da maneira como o cara tinha feito, o que obviamente era a maneira errada, e não falou da certa. Eu também não sabia pronunciar o nome, e ele sabia que não sabia, e passaram-se alguns minutos horríveis durante os quais ele fingiu que nós dois estávamos rindo do cara. Mas não estávamos, é claro. Emenike estava rindo de mim também. (ADICHIE, 2014, p. 468).

Saber falar o inglês como os britânicos é crucial para o sucesso de Emenike que quer ser incluído na sociedade britânica como um igual, diferenciando-se de seus compatriotas nigerianos, os quais ele subestima. Nesse sentido, os primos de Obinze, imigrantes na Inglaterra, educam os filhos com muito esforço para que eles sejam ‘o mais britânico possível’. O que inclui uma educação formal, na melhor escola possível, e outras aulas extracurriculares, mas ignora a cultura familiar, de origem nigeriana. Assim é descrita a relação do pai com os filhos: “Nicolas elogiava ou repreendia cada criança [...]. Falava com eles apenas em inglês, um inglês cuidadoso, como se achasse que o igbo que compartilhava com a mulher fosse infectá-los, talvez fazê-los perder seu precioso sotaque britânico.” (ADICHIE, 2014, p. 259). Essa atitude pode exemplificar o pensamento de Fanon sobre o colonizado que “rejeit[a] sua negritude, sua selva” (FANON, 1971, p. 14).

Refletindo ainda sobre a adoção da língua francesa pelo sujeito colonizado, em detrimento de sua própria, Fanon afirma que “[f]alar, é ser capaz de usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou tal língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de

uma civilização.”³⁹ (FANON, 1971, p. 13, tradução nossa). E continua a reflexão afirmando que “[o] homem que possui uma língua, possui por consequência o mundo exprimido e implicado por essa língua. [...] Há um poder no domínio de uma língua.”⁴⁰ (FANON, 1971, p. 14, tradução nossa).

Assim, observamos o empenho desses imigrantes nigerianos em falarem o inglês, com o sotaque mais perfeito possível, do país onde estão, como tia Uju, nos Estados Unidos, Emenike e Nicolas, na Inglaterra, e que, através da língua, querem assegurar o seu “domínio” e seu pertencimento àquele mundo. É pela excelência no domínio da língua que esses sujeitos, ainda com resquícios do complexo de inferioridade do colonizado, inserem-se naquela cultura, adotando os princípios da civilização adotada como nova pátria.

No caminho contrário, Ifemelu um dia para de falar com sotaque americano: “Ifemelu decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano num dia ensolarado de julho, o mesmo dia em que conheceu Blaine.” (ADICHIE, 2014, p. 189). Ela considerava seu sotaque “convicente”, mas “exigia um esforço, o lábio retorcido, os volteios da língua” (ADICHIE, 2014, p. 189). Depois de uma ligação de *telemarketing*, que a fizera se sentir reconhecida e recompensada pelo comentário do rapaz: “Você parece uma americana falando” (ADICHIE, 2014, p. 191), a personagem toma consciência de si e revê sua posição:

Por que era um elogio, uma realização, soar como um americano? [...] Tinha ganhado de fato, mas seu triunfo era vazio. Sua vitória

³⁹ “Parler, c’est être à même d’employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c’est surtout assumer une culture, supporter le poids d’une civilisation.” (FANON, 1971, p. 13).

⁴⁰ “Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage. [...] il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance.” (FANON, 1971, p. 14).

efêmera havia criado um enorme espaço oco, porque ela assumira, por tempo demais, um tom de voz e uma maneira de ser que não eram seus. (ADICHIE, 2014, p. 191).

Ifemelu percebe o vazio de assumir uma outra personalidade através do sotaque forçado. E, finalmente, quando volta a falar com seu sotaque nigeriano, reconhece que “Aquela era mesmo ela; era a voz com que falaria se acordasse de um sono profundo no meio de um terremoto.” (ADICHIE, 2014, p. 192). Apesar de ter ganho o poder de soar como uma americana, Ifemelu não se sente ela mesma. Ao voltar a usar seu sotaque nigeriano, a personagem se reencontra consigo mesma.

4 TORNAR-SE NEGRA

Assumir seu cabelo natural e assumir seu sotaque nigeriano são atitudes que fazem de Ifemelu uma negra não americana. A consciência da personagem sobre sua inserção na sociedade americana envolve uma percepção aguçada do olhar do outro, assim declara a protagonista em um dos textos publicados em seu blogue: “Para outros Negros Não Americanos: Nos Estados Unidos você é negro, baby” (ADICHIE, 2014, p. 239). Declaração que conclui, de forma resumida, o processo de constituição da identidade que a protagonista viveu nesse país.

Assim, a construção da identidade de Ifemelu é um devir: é tornar-se negra nos Estados Unidos. Nesse percurso, suas percepções e experiências são compartilhadas no blogue anônimo que nasce com a necessidade de partilhar sua tomada de consciência com a experiência do cabelo. A protagonista se torna também escritora e, nesse exercício, ela se dá aos leitores do blogue enquanto uma representação de si mesma. Essa frase título de um de seus textos reflete esse processo de se perceber como negra não só pela consciência de si, mas por uma percepção mais ampla da questão racial, peculiar àquele espaço, onde ela se insere na sociedade

assumindo sua negritude: “[n]os Estados Unidos você é negro, baby” (ADICHIE, 2014, p. 239). É, portanto, um olhar de dentro para fora e de fora para dentro. É o que Ifemelu explica: “[q]uerido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora.” (ADICHIE, 2014, p. 239).

Alguns textos postados no blogue estão inseridos no romance aparentemente de forma aleatória, sem uma ligação direta com a intriga daquele momento narrativo. No entanto, esses textos explicitam, resumem ou pontuam os principais temas explorados ao longo do romance, como no exemplo que analisamos. Assim, em outro momento, a protagonista explica para o grupo de amigos de seu namorado negro americano, professor universitário, a questão racial como ela a percebe:

Eu sou de um país onde a raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos. Quando você é negro nos Estados Unidos e se apaixona por uma pessoa branca, a raça não importa quando vocês estão juntos sem mais ninguém por perto, porque então é só você e seu amor. Mas no minuto quem que põe o pé na rua, a raça importa. (ADICHIE, 2014, p. 315).

Ifemelu explica para os amigos como a constituição de sua identidade, que num primeiro plano diz respeito ao que é individual, é construída também em função da sociedade. A questão racial, da forma como é abordada no romance, deriva para outras temáticas, todas interligadas, como a de uma concepção espacial mais ampla e global, pois a identidade racial da personagem é explicitamente posta como “relacional e histórica em vez de essencial e fixa” (BAHRI, 2013, p. 663). Como explica Bahri, dissertando sobre o feminismo pós-

colonial, entender a identidade como relacional e histórica, como temos percebido a da personagem Ifemelu, implica um devir.

Nesse sentido, as teóricas Alexander e Mohanty, na introdução de seu livro sobre feminismo, em tom de testemunho, escrevem:

Nós duas mudamos para os Estados Unidos da América do Norte há mais de 15 anos. Nenhuma das fraturas raciais, religiosas ou de classe/casta que tínhamos vivenciado poderia ter nos preparado para o doloroso terreno racial que encontramos aqui. Não nascemos mulheres de cor, mas nos tornamos mulheres de cor aqui. De Afro-Americanas a mulheres de cor dos EUA, nós aprendemos a peculiaridade do tipo de racismo norte-americano e seus limites restritos de raça.⁴¹ (ALEXANDER; MOHATY, 1997, p. xiv, tradução nossa).

Para Bahri, esse “nos tornamos” mulheres negras implica atentar para a produção de identidades e as relações de poder envolvidas. É o que destaca Ifemelu, quando diz que ao sair à rua imediatamente a visão sobre si mesma muda, porque o olhar do outro passa ser o que a define.

Nesse sentido, quando Ifemelu trabalhava como babá para um casal rico e lhe foi oferecido uma oportunidade de emprego numa Organização Não-Governamental (ONG) que atuava na África, o pensamento da personagem revela seu sentimento de inferioridade e seu desejo de mudar de posição:

⁴¹ “We both moved to the United States of North America over fifteen years ago. None of the racial, religious, or class/caste fractures we had previously experienced could have prepared us for the painful racial terrain we encountered here. We were not born women of color, but become women of color here. From African American and U.S. women of color, we learned the peculiar brand of U.S North American racism and its constrict boundaries of race.”

Ifemelu sentiu um desejo súbito e desesperado de ser do país onde as pessoas davam dinheiro, e não do país onde elas recebiam, ser um daqueles que tinham posses e que, portanto, podiam ser iluminados pela graça de ter doado, estar entre aqueles que tinham dinheiro para gastar em piedade e empatia copiosas. (ADICHIE, 2014, p. 185).

A submissão aparece na relação com o capital, relação irremediável que determina que os que têm exercem poder sobre os que não têm, que recebem desses que têm. Fica a dúvida se a expressão em inglês (aqui traduzido), “para gastar em piedade e empatia copiosas”, não revelaria uma certa ironia, ou mesmo cinismo, pela ordem estabelecida pelo capital. Em todo caso, o tom irônico é reforçado com o adjetivo que indica o exagero da ação de caridade, “copiosas”. E “piedade” que traz uma conotação religiosa, ou seja, uma ação movida por uma inquestionável fé. Ao invés de ser movida pela ética, que revelaria uma escolha consciente e racional. Assim essa cena, explicita a parte do poder que entra na produção da identidade dessa personagem enquanto mulher negra não americana e não só sobre o sentimento de inferioridade que é estudado por Fanon.

5 RAÇA E ESPAÇO NO SALÃO DE BELEZA

É no sentido de uma identidade relacional e histórica que o título do blogue: “*Raceteenth* ou Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como Crioulos) feitas por uma Negra Não Americana” explica a identidade da personagem. O blogue mostra a consciência de pertencimento de Ifemelu não a um lugar fixo e essencial, que seria próximo da perspectiva nacionalista, mas a um “lugar de encontro” (MASSEY, 2000, p. 184). O território da nação dos estados norte-americanos e suas fronteiras, as várias etnias que constituem essa nação e seus conflitos não são uma questão em si. O questionamento suscitado pelo romance

implica em perceber o que tem de americano, em **Americanah**, e na constituição da identidade de Ifemelu, como “momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais” (MASSEY, 2000, p. 184). Logo, a identidade de Ifemelu é um processo, assim como o espaço que ela habita é aberto: “é a existência coetânea de uma pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até- agora.” (MASSEY, 2005, p. 33).

O romance aborda o espaço americano, não no sentido nacionalista e essencial, mas como um lugar que:

[...] se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num locus particular. [...] Assim em vez de pensar os lugares como áreas com fronteiras ao redor, pode-se imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais [...] numa escala muito maior do que costumávamos definir para esse momento como o lugar em si, seja uma rua, uma região ou um continente. Isso, por sua vez, permite um sentido do lugar que é extrovertido, que inclui uma consciência de suas ligações com o mundo mais amplo, que integra de forma positiva o global e o local. (MASSEY, 2000, p. 184).

É assim que o nome do blogue, como representação de uma identidade relacional e histórica, desconstrói a antiga concepção linear de espaço que atrela a concepção espacial a evolução temporal. “E se nos recusássemos a expressar espaço em tempo? E se ampliássemos a imaginação da única narrativa para oferecer espaço (literalmente) a uma multiplicidade de trajetórias?” (MASSEY, 2015, p. 24). Ao incorporar os “antigamente conhecidos como crioulos” ao título do blogue para explicar quem seriam esses “negros americanos” hoje, Ifemelu joga com a arbitrariedade das definições raciais nos diferentes contextos históricos, encurtando distâncias e

concepções para abrir espaço, mesmo que virtual por meio da *internet*, a essas várias trajetórias de pessoas que circulam pelos amplos espaços dos Estados Unidos.

O salão especializado em tranças africanas, em algum lugar nos arredores de Pinceton, onde Ifemelu vai trançar o cabelo, já preparando sua volta à Nigéria, concretiza e exemplifica essa “simultaneidade de estórias-até-agora” (MASSEY, 2015, p. 29).

“Você é da Nigéria?”, perguntou Mariama. “Sou”, disse Ifemelu. “Você é de onde?” “Eu e minha irmã Halima somos de Mali. Aisha é do Senegal”, respondeu Mariama. Aisha não ergueu os olhos, mas Halima sorriu para Ifemelu, um sorriso que, com sua calorosa cumplicidade, dava boas-vindas a outra africana; ela não teria sorrido para uma negra americana da mesma maneira. (ADICHIE, 2014, p. 17-18).

Enquanto as cabeleireiras trançam o cabelo de uma variedade de clientes, africanas, afro-americanas ou mesmo americanas brancas, elas conversam sobre os filmes de Nollywood, a indústria cinematográfica da Nigéria (ADICHIE, 2014, p. 20), comem frango chinês (ADICHIE, 2014, p. 47), atendem telefonema em francês sobre transação financeira via Western Union (ADICHIE, 2014, p. 18), conversam sobre se namorados de etnia igbo querem ou não casar com outra etnia, ainda que nos Estados Unidos, citando familiares que ficaram no Benim, e como os americanos acham que Burquina Fasso é na América Latina (ADICHIE, 2014, p. 22).

Eduard Said, refletindo sobre o exílio, diz que “a maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, de um ambiente, de um país; os exilados conhecem pelo menos dois, e essa pluralidade os

torna conscientes de que existem dimensões simultâneas.”⁴² (SAID, 2008, p. 256, tradução nossa). É essa consciência de que aquele encontro comporta uma “simultaneidade de histórias-até-agora” ou de que “existem dimensões simultâneas”, além do conhecimento de que África é um continente, permite essa “calorosa cumplicidade” sentida por Ifemelu ao conhecer as cabelereiras.

Finalmente, refletindo sobre a pergunta de Spivak “pode o subalterno falar?”, esperamos que o romance **Americanah** possa ser lido como uma nova variação desse exercício da representação na contemporaneidade. Essa resposta ainda não vem em termos de sim ou não, pois quando consideramos os diversos modos de representação da subalternidade e o uso dessas representações ao longo da história, percebemos muitas variáveis. No entanto, pensamos que o romance **Americanah** certamente pode ser lido como uma nova variação desse exercício da representação na contemporaneidade, onde

[...] [somos] obrigadas a reconhecer as complexidades da construção do sujeito em todo lugar [...]. Leríamos, então, as mulheres no mundo não como iguais, mas como vizinhas, como ‘moradoras próximas’ cuja adjacência pode tornar-se mais significativa. [...] leríamos o mundo não como único (no sentido de já estar unido), mas como um conjunto. (BAHRI, 2013, p. 683).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **Americanah**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁴² “La plupart des gens ont conscience d’une culture, d’un environnement, d’un pays; les exilés en connaissent au moins deux, et cette pluralité les rend conscients qu’il existe des dimensions simultanées.”

ADICHIE, C. N. **Entrevista**. Disponível em:

<https://raceteenthorvariousobservations.wordpress.com>. Acesso em: 30 set. 2016.

ALEXANDER, J. M.; MOHANTY, C. T. **Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures**. New York: Routledge, 1997. p. ix-xlii.

BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio-agosto/2013.

FANON, F. **Peau noire, masques blancs**. Paris : Éditions du Seuil, 1971.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MASSEY, D. Um sentido global do lugar. *In*: ARANTES, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. São Paulo: Papirus, 2000. p. 176-185.

SAID, E. "Réflexions sur l'exil". *In*: **Réflexions sur l'exil et autres essais**. Arles: Actes Sud, 2008.

THE SMALL REDEMPTIONS of Lagos. Disponível em:

<https://americanahblog.wordpress.com/>. Acesso em: 30 set. 2019.

CAPÍTULO 15

GENTILEZA: O SÉPIA E A COR NOS MUROS DE SÃO PAULO

Renato de Barros Hermeto

Ao seguir pelas ruas de grandes centros urbanos diariamente somos impactados por intervenções visuais que dividem opiniões desde sua aparição na década de 1970, tal como quando passamos pela Ponte do Gasômetro no Rio de Janeiro e visualizamos as 56 pilastras pintadas pelo Profeta Gentileza. José Datrino, ficou conhecido como Profeta Gentileza quando abdicou de seus bens materiais e passou a viver em um terreno na cidade de Niterói onde havia ocorrido uma das maiores catástrofes da história circense brasileira⁴³ quando quase quinhentas pessoas, em sua maioria crianças, morreram em um incêndio. Lá acabou por plantar um jardim e horta e prontificou-se como consolador voluntário para os familiares dos que haviam morrido na tragédia. Decorridos quatro

⁴³ Na tarde de 17 de dezembro de 1961, Dequinha, funcionário demitido, reuniu-se com José dos Santos, o Pardal, e Walter Rosa dos Santos, o “Bigode”, com o plano de pôr fogo no circo. Eles se encontraram num local denominado *Ponto de Cem Réis*, na divisa do bairro *Fonseca* com o centro, e decidiram pôr em prática o plano de vingança. Um dos comparsas de Dequinha, responsável pela compra da gasolina, advertiu o chefe da lotação esgotada do circo e do iminente risco de mortes. Porém, Dequinha estava irredutível: queria vingança e dizia que Stevanovich tinha uma grande dívida com ele. Com três mil pessoas na plateia, o incêndio. Em pouco mais de cinco minutos, o circo foi completamente devorado pelas chamas. 372 pessoas morreram na hora e, aos poucos, vários feridos morriam, chegando a mais de 500 mortes, das quais 70% eram crianças. Ironicamente, a fuga da elefanta Sema da sua jaula, foi o que acabou por salvar quantidade imensa de pessoas. O animal com sua força, arreventou com parte da lona, abrindo caminho a um maior número de pessoas fugir.

anos, Gentileza deixa este local e parte para o Rio de Janeiro onde passa seus últimos anos pelas ruas do centro distribuindo flores e trabalhando em um grande livro urbano de um quilômetro e meio de comprimento no viaduto supracitado.

Figura 1 - Pilares do viaduto Paulo de Frontin antes de ser pintado pela prefeitura do Rio de Janeiro.



Fonte: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/livro-urbano-profeta-gentileza>.

Após a morte do Profeta Gentileza, as pilastras foram pichadas e posteriormente pintadas de cinza pela prefeitura. A cantora brasileira, Marisa Monte, compôs uma canção que foi lançada como *single* do CD **Memórias, Crônicas e Declarações de Amor**, suportando a turnê de mesmo nome. A canção foi composta como um grito pela perda do trabalho efetuado pelo Profeta Gentileza, cujas inscrições no Viaduto do Caju, haviam sofrido vandalismo e estavam ameaçadas pela prefeitura da cidade. Monte, que sempre gostou de ver as inscrições nas pilastras, entrou em contato com uma Organização Não-Governamental (ONG), que com sua parceria, conseguiu preservá-las. De acordo com a cantora em entrevista:

Uma vez, estava passando pela área do Cais do Porto aqui no Rio com meu amigo Carlinhos Brown. Como ele não é do Rio, eu quis mostrar pra ele algo especial da minha cidade que eu sabia que ele ia gostar. Foi quando eu procurei nos pilares do Viaduto do Caju, os escritos do Gentileza, figura que me fascinava e que eu conhecia desde a infância. Qual não foi minha decepção quando vi que eles haviam sido apagados pela cia. de limpeza urbana do Rio. Fiquei desolada pensando nos inúmeros significados desse ato numa metrópole como o Rio. O legado do Profeta Gentileza havia desaparecido pra sempre. Na mesma noite, compus “Gentileza”. “Apagaram tudo, pintaram tudo de cinza...” Minha voz se uniu a muitas outras e, hoje, graças ao trabalho do Prof. Leonardo Gelman da ONG Rio Com Gentileza, a obra do Profeta está linda, restaurada e faz parte do inventário afetivo da cidade. Quem não for do Rio e vier visitar, não deixe de conhecer. Gentileza gera gentileza.⁴⁴

Na letra da canção, a força da arte que se integra ao meio urbano e por si só se dessacraliza. Um livro escrito em pilastras que através do deslocamento espacial, a modificação do material de produção mostra uma reinvenção da função, do local e da figura do poeta. Ao retomar o material do Poeta Gentileza e mudar o suporte para versos de uma canção, a cantora mais uma vez recicla a arte. Apresentamos aqui os versos da canção publicada em 2000.

Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
A palavra no muro ficou coberta de tinta
Apagaram tudo

⁴⁴ Retirado do *site*: <https://www.planocritico.com/entenda-melhor-marisa-monte-discografia/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

Pintaram tudo de cinza
Só ficou no muro tristeza e tinta fresca
Nós que passamos apressados
Pelas ruas da cidade
Merecemos ler as letras e as palavras de
Gentileza
Por isso eu pergunto a você no mundo
Se é mais inteligente o livro ou a sabedoria
O mundo é uma escola
A vida é um circo
Amor palavra que liberta
Já dizia um profeta
Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
Só ficou no muro tristeza e tinta fresca
Por isso eu pergunto a você no mundo
Se é mais inteligente o livro ou a sabedoria
O mundo é uma escola
A vida é um circo
Amor palavra que liberta
Já dizia o profeta
(Gentileza – Marisa Monte)

A letra aqui apresentada é o resultado de uma fruição que só é possível em obras localizadas a céu aberto, pois a efemeridade da intervenção urbana é percebida, apenas na sua ausência. Monte nos apresenta os painéis do livro urbano de Gentileza e a vida do profeta como em flashes de imagens que vemos dentro de um veículo que circula numa cidade, a cada estrofe da canção da compositora revisita fatos como o apagamento das pilastras, o circo, que se por um lado, em um momento é símbolo de alegria, por outro em um novo momento, para José Datrino, transforma-se em um muro de lamentações do qual ele se coloca como um agente de transformador de dor em agradecimento através da acolhida dos familiares e sobrevivente da tragédia de Niterói.

Assim, o empresário paulista que em sua peregrinação recebe os desígnios divinos de gratidão e gentileza, que o possibilita receber

daqueles que recebiam suas palavras e atitudes a alcunha de profeta em um ciclo quase bíblico como um versículo do Gênesis, onde a vida de pregação começa com as cinzas do circo e terminam com as pilastras acinzentadas pela tinta gris da prefeitura.

“Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó e em pó te hás de tornar.” Gen 3-19.

Mais tarde, em 1999, graças à militância de Marisa Monte, junto com a Universidade Federal Fluminense, começou-se um trabalho municipal intitulado “Rio com Gentileza” que revitalizou os escritos do profeta. Mais uma vez um deslocamento, da margem que se transporta para o centro. O que era marginal se torna institucional.

Tendo isso em vista, ao esbarrarmos cotidianamente com o pixo, o grafite e as assinaturas nos deparamos com uma estrutura estética que está sempre em movimento seja pelo seu suporte, seja pela sobreposição de novos elementos aos que já estavam presentes. Um painel de grafite nunca será ou terá a mesma perenidade dos murais de um Di Cavalcanti ou um Fra Angélico, os painéis apropriados estão em eterna mutação se reciclando em suas formas e linguagens.

Desta forma, propomos nesse momento uma pequena afronta: o que seria mais degradante à obra nas pilastras: outras intervenções que dificultariam e danificariam as escrituras ou o apagamento sumário de toda e qualquer interferência no patrimônio público? Esse desafio a que nos colocamos se deve ao fato da revitalização retirar o caráter libertário da ação de Gentileza e o coloca sob o relicário institucional desvalidando a mesma atitude realizada por outros, mas, de uma maneira menos palatável para o público em geral. Assim, os diálogos estabelecidos entre as pichações e os escritos do Profeta eram mais contundentes, pois agregavam indivíduos que estavam colocados à margem, que através da agressividade imagética se faziam ouvir pela cidade que os ignorava.

A história e a relação do grafite com a cidade estão intimamente ligadas, não apenas à essa provocação como às dificuldades que a estética vem encontrando em nossa contemporaneidade de se relacionar com novas obras que fogem ao equilíbrio formal rompido há cem anos pelas vanguardas modernas. Dessa maneira, achamos conveniente utilizarmos aqui o conceito de reciclagem cultural proposto por Klucinskas e Moser para um melhor entendimento de como enxergamos a relação do grafite com a estética urbana. Contudo,

[...] a estética explora e afirma o valor (sobretudo artístico) de uma obra ao passo que a reciclagem não seria senão des-valor, situando-se num deserto de valor cultural e artístico, ou, então, não possuiria, no máximo, senão um valor material, quer se trate de um valor bruto da matéria reciclada, ou da valorização econômica. Esse raciocínio parece-nos limitado, porque são justamente os procedimentos que resumimos aqui como “reciclagem” que trazem um dos impulsos de maior transformação à cultura contemporânea. Essas transformações revelam a própria impossibilidade de traçar uma linha nítida entre o cultural geral e o artístico em particular. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 29).

A partir do momento em que as transformações da vida de José Datrino se recicla em Gentileza e se projetam em um livro urbano nas pilastras do viaduto do Caju e este sofre transformações com as interferências das pichações que passam a acompanhar seus escritos e, por fim, reaparecendo revitalizado após o movimento Rio com Gentileza, nos mostra que a apropriação de espaços públicos e privados pelo grafite é o que possibilita uma releitura, e conseqüentemente, uma ressignificação daquele espaço por aqueles que o vivem cotidianamente. Ou seja, o aparecimento, o

desaparecimento e o retorno de grafites, assinaturas ou pixos quebram o torpor causado pelo ritmo acelerado, porém, constante da cidade, tornando aquele espaço comum em um espaço de reflexão do cotidiano urbano e ressaltando suas contradições.

O grafite possui um estilo próprio que se apresenta em toda aquela massa coletiva que forma um único painel, mas carrega toda a carga de singularidade que cada artista emprega em seu trabalho, como na ilustração abaixo que será revisitada mais adiante.

Figura 2 - Muro grafitado na Travessa Tim Maia, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

Dialogando, assim, com a assertiva dos pesquisadores de universidades canadenses que afirmam que:

[...] o termo “reciclagem” pode ser aplicado a certos projetos artísticos, porque um processo reciclador entra, de maneira constitutiva, na produção das obras. Trata-se aí da prática artística mais próxima do domínio técnico e material, onde se lança mão da reciclagem por outras razões que não estéticas e com objetivos de outra ordem (que podem ser da economia,

do ambiente, da recuperação de matérias primas etc.) [...] A obra de arte assim como a experiência que ela proporciona, era o objeto privilegiado da estética; em troca, a estética contribuía para dar à obra de arte suas letras de câmbio teóricas, até mesmo filosóficas.

Essa relação simbiótica parece hoje rompida. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 20).

Vale ressaltar que grafite, grafito ou grafiti (do italiano graffiti, plural de graffit), é o nome dado às inscrições feitas em paredes. Definido por Norman Mailler como “uma rebelião tribal contra a opressora civilização industrial” e, por outros, como “violação, anarquia social, destruição moral, vandalismo puro e simples”, saiu do seu gueto – o metrô – e das ruas das galerias e museus de arte, instalando-se em coleções privadas e cobrindo com seus rabiscos e signos os mais variados objetos de consumo. É importante reconhecer que o grafite sempre existiu desde os anos de 1930, durante o período de recessão estadunidense. Esse se apresentava como formas de gangues demarcarem seus territórios, escrituras ou até mesmo assinaturas como “fulano esteve aqui”, que ficaram muito comuns após as duas grandes guerras. Durante a primeira guerra, os australianos deixaram sua presença gravada aonde passavam nas trincheiras escrevendo “Foo was here”. Durante a segunda guerra, os americanos se apropriaram deste personagem de nariz comprido e o carregaram para casa, o rebatizando de Kilroy. Na Figura 3 temos uma (re)significação desse grafite que está gravado no *National II World War Memorial*, em Washington DC.

Diferentemente do grafite que estamos acostumados a observar, os mais notórios mafiosos quando começaram suas carreiras em Nova York gravavam nas paredes dos limites de suas regiões frases que marcavam sua presença, que ao contrário da representatividade de vida na guerra, marcava a representatividade da morte em seus territórios. Ficaram milionários com a exploração da prostituição e da bebida, negócios que andavam juntos nos bares.

Figura 3 - *Kilroy was here.*



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Kilroy_was_here.

Figura 4 - Grafitti demarcando território de gangue.



Fonte: http://newyorkcitygangs.com/?page_id=1596.

Apesar da reprodução anterior remeter à ideia de demarcação territorial ligada à força dos *gangsters*, um alerta, representado pela criança retratada na imagem, nos remete a uma outra força do período: o *jazz*. O que de fato marcou para sempre a cultura norte-americana e toda a música popular foi o florescimento do *jazz*, nascido no sul, mas criado em Nova York. Billie Holiday, Duke Ellington, Count Basie, Louis Armstrong, Cab Calloway, Dizzy Gillespie e Ella Fitzgerald são alguns dos artistas afro-americanos que o Harlem Renaissance deu de presente para o mundo.

Ao longo de décadas, o grafite foi uma forma de expressão de grupos. Porém, surge como potência artística, nos Estados Unidos, durante a década de 1970 na cidade de Nova York, principalmente nos distritos do Brooklyn e especialmente no Bronx. Os anos 1970 foram de grande agitação cultural que impactaram todos os níveis da sociedade estadunidense, mas como materializar sensações e sentimentos sem ter acesso aos materiais e aos suportes necessários para externar o que se pretende expressar? Ou ainda, como fazer com que uma obra produzida na periferia de um centro comercial mundial seja visualizada, aceita e entendida por outros locais?

O distrito do Bronx durante esse período foi caracterizado por sua pobreza, pela violência e pela especulação imobiliária, não era incomum gangues incendiarem prédios a mando de proprietários inescrupulosos. Ao mesmo tempo a ilha de Manhattan se iluminava como o grande centro comercial mundial e escancarava toda essa discrepância social. Dessa forma, a juventude da periferia utilizava os recursos e suportes disponíveis para se expressar com a utilização da tinta em *spray* de fácil acesso e os espaços públicos abandonados de sua região; qualquer espaço era um suporte utilizável. Assim, um dos alvos preferidos eram os vagões de metrô que circulavam por toda a cidade fazendo com que até o ato de arte transgressiva escancarasse para Manhattan a realidade dos distritos de Nova York. A atitude de interferir no espaço público de maneira arbitrária é de uma agressividade que não pode ser desfeita, mesmo que se cubra o que foi feito. Abaixo temos ilustrações desse discurso agressivo em movimento.

Figura 5 - Vagão de metrô grafitado em Nova York.



Fonte: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0815/6851/files/Phase-2-Train-graffiti_large.jpg?v=1534437802.

Figura 6 - Metrô de Nova York na década de 1970.



Fonte: <https://www.thevintagenews.com/2018/07/11/nyc-subway-1970s/>.

Nesse sentido, o grafite é uma representação de uma realidade vivida pelos cidadãos da periferia que expressam sua existência para os centros culturais e financeiros urbanos.

Partindo dessa premissa,

[...] visto como um fenômeno que encontrara tempos propícios para eclodir em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, espalhando-se pelo ocidente, realismo tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a ‘reproduzir’ o mundo concreto e suas configurações. (PELLEGRINI, 2009, p. 14).

Contudo, para definirmos o grafite como um padrão estético não podemos partir do modelo aristotélico de estética onde a arte é uma tentativa de reprodução da realidade, pois para Aristóteles a representação passa pelo pressuposto de uma tentativa de demonstrar a realidade tal qual ela é, e como já foi dito anteriormente, o grafite surge em um mundo marcado por contradições sociais que, por sua vez, sempre foram as principais causas das fragilidades do conceito de realismo. Se por um lado o segundo surge como uma alternativa revolucionária às estéticas monarquistas absolutistas, os grandes contestadores do realismo irão acusá-lo de uma unilateralidade tal como o movimento tenta se afastar em seus primórdios de uma opção mais moral do que documental ao menosprezarem “as classes baixas” de suas obras; o primeiro se apresenta diametralmente como contraponto.

Portanto, para abranger as contradições inerentes à realidade, Tânia Pellegrini propõe o uso do termo “refração” para a representação realista pois:

O realismo opera como uma refração da realidade e não uma “cópia”, uma “imitação” ou mesmo “interpretação”, o que permite entender sua continuidade como corolário da

persistência do mesmo “mundo hostil” que lhe deu origem. (PELLEGRINI, 2009, p. 13-14).

E ainda afirma que

não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração, [...] no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas. [...]. (PELLEGRINI, 2009, p. 22).

Dessa forma, o realismo pode abranger diferentes camadas de representações. Nas palavras do dramaturgo alemão Brecht: “não é o conceito de estreiteza, mas o de amplitude que cabe ao realismo. A própria realidade é ampla, variada e está cheia de contradições: a história cria e rejeita modelos.” (BRECHT, 1973, p. 257).

Acreditamos que o termo refração seja adequado para o grafite, uma vez que sua própria prática estética exige uma lateralidade para a fruição. Usaremos como exemplo o caso da Bienal de São Paulo de 2008, quando um grupo invadiu um andar vazio do pavilhão da bienal e pichou paredes e vidros. Houve confronto com os seguranças e uma garota foi presa. O fato que torna essa atitude mais interessante é que o andar estava separado para que grafiteiros selecionados utilizassem o espaço para expressarem sua arte.

A seguir temos uma imagem da equipe de limpeza da bienal para a retirada das intervenções indesejadas, confirmando a institucionalização da arte urbana tal como aconteceu com o Profeta Gentileza.

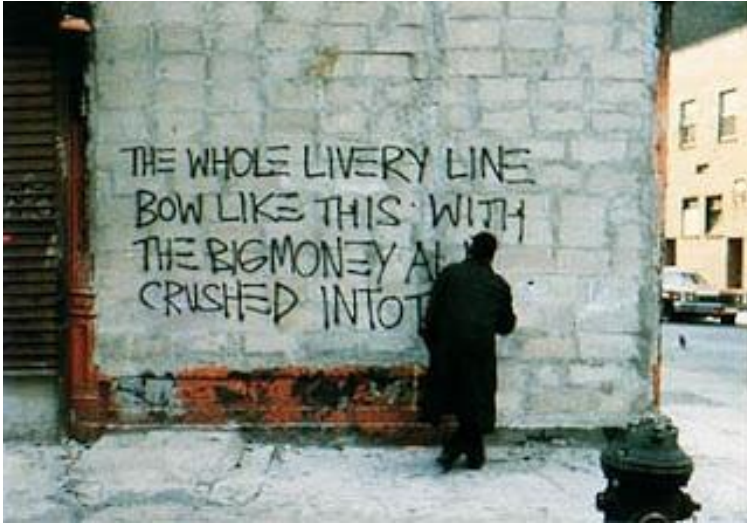
Figura 7 - Bienal de São Paulo de 2008.



Fonte: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2010/04/21/pixacao/>.

Se paramos para lembrar de um grande destaque da arte urbana: Basquiat, vamos notar algo interessante ao longo de sua trajetória. O que o torna um grande ícone e influenciador nas artes é muito mais o período de grafiteiro pelas ruas de Nova York quando ele ainda assinava como SAMO do que efetivamente sua carreira lucrativa em galerias.

Figura 8 - Samo⁴⁵.



Fonte: <http://thebluerider.blogspot.com/2008/03/photograph-of-jean-michel-basquiat-by.html>.

Figura 9 - Basquiat.



Fonte: <https://blog.grafittiartes.com.br/jean-michel-basquiat-um-icone/>.

⁴⁵ Toda a experiência se curva dessa maneira com a riqueza esmagada por esses pés.

Ora, a quem a Bienal de São Paulo se propõe efetivamente a abertura de suas portas para fazer uma curadoria de grafiteiros e por que esse grupo foi excluído e hostilizado por fazer exatamente o que o andar do pavilhão se propunha? Acreditamos que para uma análise estética do grafite é necessário fazer uma leitura especificamente político-social.

Para a realidade brasileira é preciso fazer um pequeno parêntese no que se refere às intervenções gráficas urbanas. Aqui, acabou se criando uma diferenciação entre a pichação ou pixo, que é a intervenção escrita seja por *spray*, rolo de tinta ou estêncil (além de ser um termo pejorativo que engloba todas as intervenções urbanas), o grafite, que é a expressão mais pictórica dessas intervenções, e por um lado considerado mais artístico, pois tem a possibilidade de melhor assimilação pelo sublime. Faço aqui uma diferenciação entre as assinaturas que fazem uma junção entre a escrita e o pictórico criando uma linguagem estética única.

Figura 10 - Pixo: Muro da construção da estação Moema da linha Lilás do metro de São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 - Assinatura: Muro da construção da estação Moema da linha Lilás do metro de São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12 - Grafite: Rua Clélia São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

O que percebemos aqui é um processo de absorção das formas mais pictóricas do grafite pelo mercado e no Brasil essa denominação diferenciada para as intervenções gráficas urbanas. As intervenções

feitas na Bienal de São Paulo deixam esse processo ainda mais evidente. Assim, o que queremos explicitar é um hibridismo cultural através de um processo de reconversão:

Este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos tradicionais. (BORDIEU apud CANCLINI, 1990, p. 22).

Se retomarmos à canção de Marisa Monte podemos explorar a complexidade de fruição que o grafite nos proporciona, pois a canção recicla o Pixo de Gentileza ressignificando musicalmente um trabalho que havia deixado de existir. Porém, o trabalho do Profeta se torna híbrido a partir do momento em que ele é absorvido pelo estado e se coloca em estampas de bolsas e camisetas.

Retomando, se o próprio Brecht nos coloca que a realidade deve ser vista em sua amplitude, em um de seus poemas ele irá nos fazer a seguinte provocação:

Nada é impossível de mudar
Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente: não aceiteis o que
é de hábito como coisa natural, pois em tempo
de desordem sangrenta, de confusão
organizada, de arbitrariedade consciente, de
humanidade desumanizada, nada deve parecer
natural nada deve parecer impossível de mudar.
(BRECHT, 2013, s.p.)⁴⁶.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/17384061/bertolt-brecht-antologia-poetica>. Acesso em: 09 jan. 2020.

O texto anterior estabelece um diálogo com o grafite pela simples atitude de grafitar propriamente dita; que é a apropriação de espaços alheios, públicos ou privados com o intuito de provocar naqueles que passam cotidianamente naquele ambiente uma estranheza reflexiva, capaz de gerar um posicionamento, positivo ou negativo em relação às atitudes de modificação ou preservação daquele espaço.

O termo refração proposto por Pellegrini nos possibilita usufruir o realismo estético proposto pelo grafitti não como uma representação de como a realidade é, e associado, mais uma vez, ao poema acima, podemos afirmar que o grafite, como uma forma de representação das vozes periféricas dos centros urbanos, é uma maneira de exibição de como a realidade está.

Não há como um morador de um grande centro urbano não ser impactado pelo grafite ou pelo pixo; ele existe como forma de expressão de vozes silenciadas pelo *status quo* e mesmo que seja absorvido pelas galerias, sua própria essência contraventora irá questionar seu lugar dentro destes espaços.

REFERÊNCIAS

BRECHT, B. **El compromiso em literatura y arte**. Barcelona: Peninsula, 1973.

BRECHT, B. **Antologia poética**. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/17384061/bertolt-brecht-antologia-poetica>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CANCLINI, N. G. As culturas híbridas em tempos de globalização. *In*: CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, 1990.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007.

PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência em um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 11, n. 14, p. 11-36, 2009.

Roberta M. F. Alves e Wellington M. de Carvalho (Orgs.)

RIO com gentileza. Rio de Janeiro: UFF, 1999. Disponível em:
<http://www.riocomgentileza.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CAPÍTULO 16

PENNY DREADFUL: GOTÍCULAS CATÁRTICAS PARA NOSSOS MEDOS

Roberta Maria Ferreira Alves

Para começarmos a estabelecer nossa análise, cremos ser necessário um passeio pela era vitoriana na Inglaterra e pela literatura produzida nesse mesmo período. No momento histórico em questão, a preocupação com a alfabetização era enorme. Algumas campanhas foram feitas para permitir que várias camadas da população tivessem em suas mãos a possibilidade de leitura. É importante frisar que o objetivo maior era a leitura e não a alfabetização completa. Portanto, não havia o desejo que as pessoas pudessem ler e escrever, e sim, que as pessoas pudessem apenas ler. Com isso, duas categorias sociais foram agraciadas: a dos editores e a dos operários. Não podemos nos esquecer de que havia uma necessidade tácita nesse “favorecimento”; assim, os editores faturariam com a quantidade de venda e os operários com a oportunidade de compra. Dessa forma, livros baratos atenderiam aos dois públicos: surgem então os *chapbooks*.

A tradição de escrita de *chapbooks* surgiu no século XVI, assim que os livros impressos se tornaram acessíveis, difundindo-se durante os séculos XVII e XVIII. Junto a eles muitos tipos diferentes de literatura efêmera e popular ou folclórica foram publicados nessa forma, como almanaques, literatura infantil, contos, baladas, cantigas de roda, panfletos, poesia, e folhetos políticos e religiosos.

O formato *chapbook* apresenta uma definição bastante imprecisa e difícil. Sabe-se que foi uma edição produzida de forma barata, geralmente pequena, com capas em papel, e impressa em uma única folha de papel dobrada em livros de 8, 12, 16 e 24 páginas. Um tipo de literatura popular do início da Europa moderna. O termo

é bem genérico, que de uma maneira bem informal, poderíamos traduzir como “livros de mascates” por conta de seu formato de circulação e venda. Historicamente, o termo é atestado primeiramente na língua inglesa em 1824 e parece derivar da palavra *chapman*, que designava os vendedores ambulantes que comercializavam esse tipo de livro. O primeiro elemento da palavra *chapman* vem, por sua vez, do inglês arcaico *cēap*, cujo significado está ligado a escambo, negócio, transação.

Podemos afirmar, no entanto, que foi a primeira forma da chamada literatura popular, composta de papel impresso barato, comercializada e disseminada do século XVI até a segunda metade do século XIX. Muitas vezes, tais materiais eram ornados com xilogravuras pouco trabalhadas, que, às vezes, não tinham qualquer relação com o texto, reforçando a questão de grande produção e ao mesmo tempo um desleixo gigantesco com o que era produzido.

O termo para este tipo de literatura foi verdadeiramente cunhado no século XIX. O correspondente francês e alemão dos termos são *bibliothèque bleue* e *volksbuch*, respectivamente. Na Espanha, eles eram conhecidos como *pliegos de cordel* e, no Brasil, anos mais tarde, literatura de cordel. Na atualidade, a nomenclatura ainda é usada para se referir às publicações geralmente curtas e baratas.

Por causa de sua natureza efêmera, os *chapbooks* originais raramente sobreviveram, pois foram destinados a compradores sem bibliotecas formais, e, em uma época na qual o papel era caro, foram reutilizados para o acondicionamento ou cozimento de outras coisas. O papel também era frequentemente usado para fins higiênicos e há referências da época que indicam o uso deles como forragem de traseiro.

Os exemplares sobreviventes vieram da coleção de Samuel Pepys formada entre 1661 e 1688, e estão agora no *Magdalene College*, em Cambridge. Anthony Wood também reuniu 65 *chapbooks* (sendo 20 deles publicados antes de 1660), que estão agora na Biblioteca *Bodleian*. Há também significativas coleções escocesas, tais como as realizadas pela Universidade de Glasgow.

Os livretos foram um importante meio para a divulgação da cultura popular para as pessoas comuns, especialmente nas áreas rurais. Eram um meio de entretenimento, de informação e de conhecimento histórico (geralmente não confiável). Em geral, o conteúdo deles foi criticado por suas narrativas ingênuas fortemente carregadas de repetição e que enfatizavam a aventura por meio de relatos anedóticos. Apesar de tudo isso, são valorizados como um registro da cultura popular ao preservar artefatos e hábitos culturais que não sobreviveram em qualquer outra forma.

Dos inúmeros gêneros de *chapbooks*, nosso trabalho seguirá uma linha específica para dialogar diretamente com os *penny blood* e com os *penny dreadful*. Com o passar do tempo, desde o início da produção dos livretos baratos e diante de todo processo de popularização dos mesmos, surgem sob a forma de narrativas serializadas em periódicos semanais ou mensais editados nas décadas de 1830 e 1840, publicações em larga escala. Por serem muito consumidas e apreciadas pela classe trabalhadora, essas narrativas eram tidas pela classe média vitoriana como um tipo de literatura de mau gosto, que apelava para o prazer mórbido das massas em ver sangue e representava um entretenimento facilmente comercializável – daí o seu nome depreciativo, que deriva de “*penny*”⁴⁷, em referência ao valor que custavam, e “*blood*”, em alusão às cenas sangrentas que desenrolavam os enredos. O *penny blood* constituiu um subgênero bastante vasto e rico do romance. Muito da hostilidade se devia a um conflito de classes: a classe média, que, com a classe alta, compunha a maior parte do público leitor inglês até então, via a cultura impressa consumida pela classe

⁴⁷ Tradicionalmente traduzida para dinheiro, é o nome da moeda de um centavo. O plural desta palavra é pênis/pénis, porém no inglês apresenta as variantes *pence* (quando aplicado ao conceito não palpável de moeda: a unidade monetária em vigor) ou *pennies* (quando aplicado à moeda: o objeto metálico e palpável. Nos Estados Unidos, que usa o dólar norte-americano, é a menor fração monetária. No Reino Unido, que passou a adotar e utilizar a libra esterlina como sistema decimal de divisões da moeda, pênì também é a moeda de um centavo.

trabalhadora como uma ameaça à sua posição ideológica dominante, visto que ela se expandia de maneira proporcional ao número de leitores recém-alfabetizados dessa classe. Ao passar pelo crivo da classe média, o *penny blood* foi tachado de literatura marginal por seu estilo “indevidamente melodramático e sensacionalista” para os padrões aceitos como “bons” e “respeitáveis” e pelas histórias “psicologicamente nocivas” aos leitores mais suscetíveis. Nas mãos dos operários, tal literatura se tornava uma forma muito frequente, possível e legal de entretenimento.

Para entendermos melhor a força da leitura para a classe proletária como distração, devemos salientar que, durante vários séculos a participação popular em julgamentos e castigos de criminosos e proscritos, ou outras cerimônias de humilhação pública, eram vistas como uma das únicas formas de divertimento, para esse público. Mesmo a execução de penas capitais como o enforcamento e a decapitação, que eram exibidas em público como medida de dissuasão, eram vistas em grande parte como diversão, chegando-se mesmo a optar por execuções com processos demorados, como o apedrejamento, de forma a prolongar o espetáculo. Os castigos públicos enquanto entretenimento só cessaram no século XIX, fruto da crescente contestação da burguesia. Dessa forma, algumas das atividades que outrora foram consideradas passatempo, como as execuções em praças e passeios, foram sucessivamente removidas da esfera pública, e tiveram nos *penny blood* uma sublimação de seus desejos e anseios.

Dessa maneira, podemos inferir que os *penny blood* foram surpreendentemente bem-sucedidos, criando um vasto novo público, principalmente por substituírem essa forma “bizarra” de entretenimento regado pela violência de execuções capitais. No começo, os *penny blood* (livretos com histórias de crimes hediondos com muito derramamento de sangue)

copiavam o amor popular da ficção barata pelos contos góticos do final do século XVIII, quanto mais sensacional melhor, ‘um mundo’, disse um

escritor, 'de pares inativos, de baronatos assassinos e damas de honra viciadas no estudo de toxicologia (o estudo do veneno), ciganos e chefes de bandidos, homens com máscaras e mulheres com punhais, crianças roubadas, bruxas murchas, jogadores sem coração, rotas nefastas, princesas estrangeiras'. (SALA, 1862 apud FLANDERS, 2014, s.p.).

O *penny blood*, portanto, foi resultado da confluência de três fatores básicos: a alfabetização em massa; o desenvolvimento do mercado editorial e a busca por entretenimento, compondo-se como um material de leitura intencionalmente voltado para a classe trabalhadora. De certa forma, seu surgimento reflete um desejo dessa camada da população de tomar parte na atividade de leitura, visto que, já naquela época, a literatura, em seu sentido mais amplo, era vista como um valor essencial pela sociedade; nos meios populares, entretanto, ela representava um domínio dificilmente acessível (provavelmente, por uma questão de dificuldade de linguagem), e embora se atribuísse muita importância a ela enquanto atividade cultural, sua prática real ainda era limitada. Fazia-se necessário então, uma literatura que era conduzida basicamente por meio de uma fórmula de linguagem simples; agregada a temas e estilos que despertavam o interesse desse grande público.

Além disso, as histórias sempre estavam carregadas de algo surpreendente, que fazia com que o leitor esperasse ansiosamente pelo próximo número, sem enredo definido. O importante era que tais narrativas fossem carregadas de sensacionalismo, regadas por um certo ar de mistério.

O *penny blood* passou por algumas adaptações estruturais para atender às necessidades mercadológicas e o gosto peculiar de seu público alvo. Sem uma unanimidade histórica ao longo do tempo, deparamo-nos com as seguintes nomenclaturas: *penny awful* (ironicamente ligado ao caráter duvidoso da qualidade do livreto), *penny dreadful* (ligado à questão do significado de pequenas doses

de horror encontrada nos livretos) e *penny blood* (ligado à temática de crimes e histórias regadas a sangue).

Uma contextualização se faz necessária para que sigamos em nossa linha de reflexão. A concomitância desses termos gera bastante confusão e desacordo entre leigos e pesquisadores desse tipo de ficção, e desfazê-la é uma tarefa complicada, pois envolve generalizações equivocadas e pontos de vista opostos. De maneira geral, *penny blood* se refere a uma determinada categoria de histórias populares, e *penny dreadful* (bem como o sinônimo *penny awful*) à outra. A causa de toda a confusão em torno dessas duas categorias está no fato de que as diferenças entre elas são sutis, mas ainda assim existentes. Tal como foi dito anteriormente, as *penny bloods* circularam durante as décadas de 1830 e 1840, continham histórias serializadas de horror e de crime com um apelo marcadamente gótico e eram destinadas, sobretudo, ao público adulto da classe trabalhadora; entretanto, à medida que o interesse desse público por elas diminuía e se voltava para os jornais dominicais e as revistas ilustradas semanais (que ofereciam mais conteúdo pelo mesmo preço), as *penny blood* começaram a ser apropriadas pelos adolescentes recém-alfabetizados da mesma classe como forma de entretenimento.

Essa transição de público leitor contribuiu para que criassem um mercado de publicações específicas para a nova clientela juvenil, e assim surgiram os *penny dreadful*, histórias de crime e de violência com um tom mais aventureso protagonizadas por bandidos, piratas, salteadores ou simplesmente jovens indisciplinados e rebeldes que vagueavam pelo submundo londrino – muitas vezes, esses personagens eram representados de forma heroica e romantizada, como se fossem movidos pela injustiça ou por uma razão mais nobre que o puro crime, e por isso, as narrativas que protagonizavam eram rechaçadas pela classe média como uma exaltação da vida criminosa; apreciadas, sobretudo, pelos garotos, elas foram publicadas durante as décadas de 1860 e 1870.

O termo *penny dreadful*, no entanto, entrou em uso somente na década de 1870, após ter sido cunhado pejorativamente por

jornalistas e outros ideólogos culturais da classe média para designar qualquer tipo de ficção barata lida pela classe operária em geral, o que deu início à imprecisão relacionada a ele e ao termo *penny blood*. Sendo assim, podemos afirmar que os elementos que distinguem essas duas categorias são a época de publicação, o público leitor, o editor e o estilo (enquanto os enredos do *penny blood* tendem para o horror gótico, os do *penny dreadful* tendem para a aventura). Em contrapartida, há uma semelhança no que diz respeito à forma e às sensações que causam no leitor, uma vez que o *penny blood*, tendo antecedido o *penny dreadful*, influenciou no modo como esse floresceu.

A maioria dos produtores de *penny blood* e de *penny dreadful* era composta por *hack writers*, escritores profissionais que produziam histórias de “baixa qualidade” em prazos curtos e que eram pagos por palavra ou por linha; por isso, as narrativas costumavam ser extensas e levavam anos para serem concluídas. Devido ao grande volume de trabalho, os autores se dedicavam a várias séries simultaneamente, o que devia comprometer consideravelmente a “genialidade”.

O conteúdo dos *penny blood* e dos *penny dreadful* nem sempre era construído de maneira inteligente: A tarefa de editá-los e revisá-los parecia ser realizada de maneira despreocupada, pois não havia nenhuma tentativa de fazer com que uma parte terminasse em uma pausa lógica na narrativa. Raramente havia qualquer tentativa de construir um clímax, de modo a estimular o leitor a comprar o próximo número. A simplificação – presumivelmente em benefício do público recém-alfabetizado e não (como alguns afirmavam) para a conveniência dos autores recém-alfabetizados – era levada a um nível sem precedentes. Portanto, são tipos de ficção que possuem formatos específicos, com uma linguagem mais simples, de modo a tornar a leitura mais fácil para seu público alvo; essa adequação, porém, contribuiu para que ela fosse tachada de um tipo de literatura “inferior”, *penny awful*, sem mencionar os temas e os enredos comuns a ela, que envolviam crimes sangrentos e cenas permeadas de horror.

Apesar de constituir um subgênero específico, esse tipo de literatura popular vitoriana se configurou como um emaranhado de subgêneros do romance, visto que apresentava características de formas diversas. A maioria dessas influências vinha de outros subgêneros que se tornaram populares mais ou menos na mesma época em que surgiram, tais o *Newgate Calendar*⁴⁸ e o romance sensacionalista, enquanto outras pertenciam a fontes anteriores, como o *broadside*⁴⁹ e o romance gótico. De fato, os vitorianos mantinham um fascínio mórbido por sangue e violência que sobreviveu até mesmo à proibição das execuções em 1868: o prazer de assistir à morte dos condenados foi revertido para a leitura de histórias com uma boa dose de crime e de tortura.

O sensacionalismo atribuído a esse tipo de narrativa seguia uma fórmula básica: apresentar a corrupção e o escândalo como segredos da vida cotidiana de modo que, ao serem revelados por debaixo das aparências moldadas pela moral vitoriana, provocassem sensações diversas e intensas no público. Na vida real, esses tabus não eram discutidos abertamente, pois geravam grande ansiedade, mas quando transpostos para ficção, eram extrapolados de tal forma

⁴⁸ Inicialmente um boletim mensal de execuções publicado em 1773 pelo diretor da prisão de *Newgate* em Londres, que acabou se transformando em crônicas ilustradas descrevendo crimes terríveis e as punições violentas infligidas aos seus perpetradores. Essas narrativas eram usadas à guisa de exemplo moral para seus leitores, mostrando que havia uma punição severa para todo tipo de crime, mas o estilo sensacionalista delas, que conferia um tom de aventura e de espetáculo aos relatos, acabava sugerindo uma certa exaltação do crime e do criminoso. Seus enredos geralmente se ambientavam no mundo do crime e se concentravam na vida de ladrões, salteadores e até assassinos.

⁴⁹ Uma espécie de panfleto muito difundido do século XVI ao XIX que continha relatos de crimes, julgamentos, execuções e as supostas confissões de criminosos condenados, geralmente acompanhados por uma ilustração do texto, e custava apenas um *penny*. Era vendido durante execuções públicas, eventos que, por mais chocantes e repulsivos que fossem, atraíam grande número de espectadores.

que, dizia-se, corrompiam o senso de realidade do leitor, sugerindo que a ficção era mais empolgante que a vida comum e levando-o a crer que o mau comportamento era excitante e atrativo. Uma das principais críticas feitas, porém, vinha do fato de que os enredos se voltavam para as vidas domésticas das classes média e alta, que foram tomadas de pânico moral ao se verem retratadas como classes essencialmente degradadas.

Tais narrativas deviam muito ao romance gótico do final do século XVIII, principalmente, por conta de seus enredos chocantes e tensos. Havia, no entanto, uma diferença básica entre eles: se naquele, a reação emocional do leitor aos escândalos era o choque moral, neste, ela se traduzia em horror, que é uma reação de medo ao que é ameaçador e desconhecido.

O horror se compunha ainda de outros elementos típicos, como o vilão e a donzela em perigo, mas suas características iam além desses símbolos: o gótico estava intimamente associado com um passado primitivo e bárbaro em contraposição a um presente civilizado, procurando definir-se como detentor dos valores deste e distanciar-se daquele. Estranhamente, contudo, o gótico identifica esse passado não civilizado como as fundações legítimas de uma cultura há muito perdidas, o qual, por isso, seria mais poderoso que o presente civilizado. O romance gótico teve influências claras na ficção produzida entre as décadas de 1830 e 1860. Ao ser resgatado pelo *penny blood*, porém, o estilo gótico tradicional sofreu um processo de domesticação, mesclando-se com o momento da Revolução Industrial e do desenvolvimento das cidades, e por isso ficou conhecido como o gótico vitoriano – ou gótico urbano.

Nesse processo migratório de violência que na época vitoriana ocorreu partindo do ambiente rural e invadindo o ambiente urbano, no século XXI, ela sai das linhas dos livretos e alcança a televisão. Acompanhando a transposição de interesses do público da tv aberta para a tv por assinatura e a predileção contemporânea por séries, o canal *Showtime* (EUA) no dia 09 de maio de 2014 lança a série *Penny Dreadful*, que foi exibida pela HBO no Brasil a partir do dia 13 de junho de 2014. Era uma série de suspense criada por John Logan e

produzida por ele e Sam Mendes. A série entrelaça as origens de vários personagens famosos da literatura de terror como o Dr. Victor Frankenstein (do romance **Frankenstein**, de Mary Shelley), Van Helsing e a figura do vampiro (personagens presentes em **Drácula**, de Bram Stoker) e Dorian Gray (da obra **O Retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde), além de trazer também lendas urbanas (Jack, o Estripador) e seres místicos (lobisomens e bruxas) que, juntos, espalham sua monstruosa alienação pela (re)criação da Londres vitoriana. É notório o pacto do título da série e dos livretos produzidos no século XIX. Além disso, o tema também está diretamente ligado, pois tanto um quanto o outro apresentam em seus enredos de ficção sangue, violência, questões sobrenaturais, suspense e terror. A série foi finalizada em 2016 e é constituída por 3 temporadas.

Além do nome e da temática coincidentes, não podemos nos esquecer que há uma divergência temporal e espacial entre a literatura e a televisão, ou seja, existe uma diferença entre as linguagens utilizadas e os suportes nos quais são empregadas. Dessa maneira, John Logan e Sam Mendes contrariamente aos *hack writers* do século XIX, retomam a ideia e através de um aprimoramento da escrita, recriam os *penny dreadful* da era vitoriana, em pleno século XXI em estúdios irlandeses, efetuando deslocamentos no tempo e no espaço. Temos assim, diversas etapas de deslocamento induzindo um processo de metamorfose que os pesquisadores canadenses Klucinskas e Moser (2007) resumem como “reciclagem estética”, pois mesmo constituído de várias fases de um gesto comportam ao mesmo tempo repetição e transformação. Partindo do princípio que o ato de reciclar se inicia pelo ato da destruição, questionamos: o que é mantido e o que é destruído nessa versão contemporânea?

Os livrinhos do século XIX foram desenvolvidos para uma classe social emergente: a dos operários recém alfabetizados, e por esse motivo, adequou-se a eles tanto no preço quanto no enredo e na linguagem. Já a série tem como público alvo uma classe privilegiada cultural e economicamente que busca qualidade de enredo, linguagem e tecnologia. Embora haja um distanciamento econômico e cultural, tanto os leitores novecentistas quanto os espectadores

contemporâneos são chamados pelo enredo, e esse é o ponto que é mantido nessa forma de reciclagem cultural.

Os personagens de papel são (re)apresentados na série como parte do cotidiano, distantes do sobrenatural, daquilo que ocorre fora da ordem natural, à parte das leis naturais que regem os fenômenos ordinários; aquilo que é superior à natureza. São personagens criados dentro de uma lógica científica. Isso nos permite um diálogo com o conceito de Todorov (2008) quando este fala de literatura fantástica: “em um mundo que é o nosso acontece, se produz um acontecimento impossível de se explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. O fantástico ocupa o tempo da incerteza.” Há, portanto, um deslocamento entre as histórias sobrenaturais inexplicáveis do século XIX e as explicações fantásticas do século XXI.

O personagem criado em 1818 (1831)⁵⁰ por Mary Shelley é um exemplo disso. Na série, um funcionário de um necrotério recolhe pedaços perfeitos em cadáveres aleatórios e (re)cria um ser humano, desenvolvendo assim uma pesquisa científica na qual estava envolvido. Após a (re)construção desse corpo, uma carga imensa de eletricidade trará a criatura de volta à vida, reforçando a ideia do realismo fantástico. Nada é novo, tudo é possível a partir de (re)arranjos.

Enquanto na literatura os ditos “monstros” são desenhados como vilões, definitivamente pertencentes ao lado mau da vida, na adaptação televisiva, há marcadamente um livre trânsito entre o bem e o mal. Os “monstros” de outrora, na maior parte do tempo, tornam-se os “heróis” da série, os mocinhos.

Um diálogo bem interessante pode ser estabelecido com a obra do autor estadunidense, Lovecraft, um dos poucos autores cuja obra literária não tem meio-termo: criada única e exclusivamente para perturbar o leitor, depois de atraí-lo para a atmosfera, o

⁵⁰ Embora tenha sido publicada primeiramente em 1818, apenas em 1831 a escritora recebe o crédito de sua autoria. Atualmente, costuma-se considerar a versão revisada da terceira edição do livro, publicada em 1831, como a definitiva.

ambiente, o clima daquilo que lê. Muitas vezes, ele parte de uma situação, à primeira vista, banal para, paulatinamente, revelar o horror por trás dela. As atmosferas criadas pelos livretos, pelos contos e pela série são excepcionalmente instigantes e atraentes para seus interlocutores.

Tudo isso reforça a necessidade e o desejo que o ser humano, não importa o tempo, não importa o local, tem de ter sensações através do outro sem precisar senti-las. É assim, através das artes que esse desejo primitivo se satisfaz. Como afirma Fernando Pessoa em seu consagrado poema: “Na dor lida sentem bem, /Não as duas que ele teve, /Mas só a que eles não têm.” Através da dor do outro, experimenta-se sem ter que passar por isso. Sentir tudo em distância segura, mas sentir, pois todo ser humano é um ser carente de sensações, principalmente para entender o que vive. Uma vida incompreensível, nesse universo infinitamente hostil, repleto de pesadelos, subscientes, simbolismos e perturbação.

O horror é um polo de atração, histórias de arrepiar fazem parte do coletivo humano; nesses espaços subjazem questionamentos de todos os tempos: existe o submundo? Existe um lugar nas sombras, raramente visto, mas intensamente vivido por nós? Essas e tantas outras incertezas geram buscas incessantes por repostas que permitem que a arte, como catarse humana, sempre seja (re)ciclada, (re)vista e (re)visitada.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. “Poética”. In: **Os pensadores**: Aristóteles. v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

FLANDERS, J. Penny dreadfuls. **The British Library - Discovering Literature: Romantics & Victorians**, s.l. 15 maio 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls>. Acesso em: 10 abr. 2017.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PENNY DREADFUL. Criação de John Logan; Produção de Sam Mendes. Direção de J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Showtime, 2014-2016. (3 temporadas, 27 episódios).

RICHARDSON, R. Chapbooks. **The British Library - Discovering Literature: Romanticism & Victorians**, s.l. 15 maio 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks>. Acesso em: 10 abr. 2017.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POSFÁCIO

EM BUSCA DE NOMES: PESQUISA E EMPATIA

Ivete Lara Camargos Walty

Na atualidade, os estudos cognitivos têm se debruçado sobre a relação entre literatura e empatia, como bem mostra Ana Margarida Abrantes (2014, 2019), quando evidencia que a literatura ajuda a imaginar estados mentais de outras pessoas, o que ressalta a importância da intersubjetividade. A capacidade de encenação do texto literário, em seus diversos gêneros – ficcional ou testemunhal –, põe em cena o olhar para o outro e para o outro de si mesmo. Empatia, do grego antigo *empathéia* (*en* + *pathos*), denota uma forma de investimento cognitivo e emocional nos outros e no seu destino. Diz a autora:

Empatia é a capacidade de transcender as nossas próprias vidas mentais (crenças, afetos, desejos) e de “entrar” nas vidas mentais dos outros, compreendendo o que é estar no lugar do outro, no corpo do outro e especialmente na mente do outro, a capacidade de imaginar o que é ser o outro. (ABRANTES, 2019, p. 2).

Depois de indicar que a empatia não é necessariamente um sentimento altruísta, a autora evidencia que “sentir empatia para com os outros, no sentido de significação intelectual e emocional, baseia-se em capacidades cognitivas fundamentais que permitem a nossa existência como seres sociais” (ABRANTES, 2019, p. 2).

Transitando das especificidades da linguística cognitiva para os estudos literários, Abrantescita Breihaupt afirma que “para que a empatia surja é necessária “uma permanência mínima na narrativa do outro”, e continua:

Breithaupt propõe ainda que esta empatia narrativa implica uma constelação triádica envolvendo dois agentes numa situação e o observador que atende a eles. Os dois agentes estão em conflito ou pelo menos em desacordo (e se não fosse o caso, argumentaríamos, uma narrativa dificilmente seria possível) e ao orientar para eles sua atenção, o observador especula sobre causas, motivações e intenções, tomando partido por uma das partes. (ABRANTES, 2019, p. 2).

A abordagem sobre o papel dos leitores na partilha de conteúdos mentais pode ser associada aos estudos de Wolfgang Iser (1996a, 1996b, 2002), quando mostra que a encenação literária permite o trânsito entre o imaginário e o real, tanto no nível da produção quanto no da recepção. Na percepção de Iser, de leitura como jogo e performance, bem como nos estudos da poética cognitiva, de empatia narrativa, evidencia-se “O sentir-se fora de si mesmo, no outro” (ABRANTES, 2019).

Essa co-experiência da situação do outro pode ser relacionada com a ética, na medida que Aristóteles já mostrava que a ciência política que rege a vida em sociedade, circunscreve a ética às coisas e às ações que estão em poder do homem. O que importa, pois, é a relação com o outro, o que não poderia ser diferente, uma vez que o homem se constrói na e pela linguagem (BENVENISTE, 2005) e sempre com alguém que se diz eu frente a um tu. Alguém só se faz sujeito se toma a palavra diante do outro. A ideia de ética passa, pois, pelo compartilhamento guiado pela relação da conduta individual e dos valores coletivos⁵¹.

À equação ética e política, pode-se associar a estética, pois, como bem mostra Bakhtin, a ética é uma questão de linguagem e o romance, por exemplo, é o lugar da dialogicidade, espaço de encenação do outro. Diz Bakhtin:

⁵¹ Ver Walty (2018, p. 31).

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem da arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala. (BAKHTIN, 1993, p. 137).

Assim, se a polifonia do romance vem de sua capacidade de encenar o homem que fala, a narrativa encena o lugar da alteridade no jogo social. Observe-se que os conceitos de empatia nos estudos cognitivos bem como os conceitos de ética, política e estética em sua diversidade têm em comum a relação eu/outro, que, por sua vez, é encenada no jogo narrativo, envolvendo autores, narradores, personagens e leitores.

Em um exercício de empatia, a leitura do livro aqui apresentado traduz esse processo em diversos níveis, como bem mostra o prefácio, de Maria Nazareth Soares Fonseca, coordenadora do GEED – Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas, quando destaca os lugares em movimento dos autores, personagens e leitores das literaturas africanas de língua portuguesa:

Uma das questões fundamentais da pesquisa se fundamentava com as discussões propostas pelo livro, *Da diáspora*, de Stuart Hall (2003) que apontava possibilidades de se tomar o termo *diáspora* não tanto pelas explicações sobre os sentidos construídos pelo termo relacionados às migrações forçadas de africanos rumo às terras do Novo Mundo, mas, sobretudo, pelas possibilidades de se pensar o termo em sua dinâmica desarticuladora e rearticuladora.

Também, o texto de apresentação de Roberta Alves e Wellington Carvalho, resumindo as atividades do grupo, indica sua diversidade e sua maneira de lidar com o outro. Importante observar

como os projetos desenvolvidos pelo Grupo nos últimos 10 anos têm como eixo a questão das diásporas, tomadas, mais do que no sentido dos deslocamentos geográficos, como possibilidade de misturas culturais, reapropriações, movimentos que rasuram outros que sufocam vozes caladas e corpos violentados. Em vista disso, o objeto de análise é aquilo que Mbembe (2014) chama de “modos de inscrição da colônia” na cultura do colonizador. Dito assim, soa como algo dicotômico e revanchista, mas não é esse o processo. Antes, o que se observa é o trânsito de culturas diversas, performando o cruzamento de trajetórias e histórias (MASSEY, 2008).

Os estudos literários do GEED têm mostrado que esses “modos de inscrição da colônia”, como proposto por Mbembe, variam no tempo e no espaço, o que permite associar tal percepção ao conceito de linhas abissais de Boaventura Souza Santos em seus estudos de epistemologias do sul. Diz o autor:

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A distinção é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. (SANTOS, 2009, s.p.).

Essa longa citação aponta, mesmo que não explicitamente, para a base da reflexão sobre o lugar do outro empreendida pelos estudos sobre as diásporas africanas já que as diásporas seriam justamente a busca de transposição das linhas abissais, muito mais difusas no mundo atual. A pergunta de Boaventura Souza Santos sobre a possibilidade de existência de epistemologias alternativas que façam frente à epistemologia colonizadora ocidental, motiva também os estudiosos que investigam os movimentos diaspóricos de um lado para outro, sem se fixar em uma margem ou outra. O grupo colabora, pois, para a implantação de um pensamento pós-abissal em busca de uma co-presença, considerada pelo autor como sua base, na medida em que aboliria a concepção linear de tempo. Para isso, há que se considerar outras formas de conhecimento, em seus resíduos, soterrados pela forma de pensamento hegemônico.

A literatura, em seu jogo polifônico e dialógico, lida justamente com tais resíduos, rasurando uma narrativa única, encenando histórias e trajetórias diversas. Ora, o texto literário constitui, por excelência, o corpus a ser analisado pelo GEED, em sua diversidade: narrativas ficcionais, relatos testemunhais e históricos de guerra, diários de prisão, entre outros. Tal trânsito entre gêneros, entre autores de países diversos, de regiões distintas de um país, é por si só, diaspórico, porque estimula o pesquisador a capinar em sentido contrário [...], naquilo que, a partir de Benjamim, chama-se de leitura a contrapelo (BENJAMIN, 1984). Nesse exercício, observam-se os sujeitos aí envolvidos e seus objetos: o escritor que trabalhou com os sujeitos e objetos culturais, cruzando-os, os narradores e personagens encenados nas narrativas, e o pesquisador que os retoma a partir da organização textual e estética. É essa a luta empática de tentar entender como vive o outro, como ele se encena nas relações político-sociais.

Não sem razão a etimologia da palavra intelectual tomada como substantivo designativo de um tipo de agente social guarda em si o sentido de pensar simultaneamente para dentro e para fora, o que registra a vontade de pensar, não sobre o outro, mas o outro. Mais do que o intelectual moderno, que quer caminhar frente a um

grupo em busca da defesa das minorias injustiçadas, o intelectual contemporâneo quer caminhar com o outro, sem falar por ele, mas juntando sua voz à dele. Trata-se da parceria, da partilha, promovida pela literatura e seus estudos. Nesse sentido, vale recorrer a Jacques Rancière, quando afirma que

a literatura não existe nem como resultado de uma convenção, nem como efetuação de um poder específico da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos. (RANCIÈRE, 1995, p. 45).

Rancière (1995, p. 13), nesse e em outros textos, ressalta o aspecto democrático da escrita e da leitura, capaz de instaurar, nos discursos da ordem desejada, a perturbação causada “por mãos a que elas não são destinadas”. Ressalte-se o aspecto de relação contida no processo de conceituação da literatura, tanto no que se refere ao jogo enunciativo quanto ao jogo social. Daí Rancière ter retomado essa questão mais tarde em livro intitulado *A partilha do sensível* (2009), em que relaciona o fazer, o ser, o ver e o dizer, a partilha dos discursos à partilha dos corpos. E, na esteira de Michel de Certeau (1994, p. 17), afirma que “As práticas artísticas são maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Estabelecendo relações entre política e estética, o autor fala de partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como um comum se presta à participação do grupo e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

O trabalho do grupo de pesquisa reduplica aquele dos escritores ficcionais e aquele dos críticos e teóricos usados como lente para a leitura dos textos. Ler e analisar narrativas diaspóricas à luz de Stuart Hall ou Walter Moser, Fanon ou Mbembe, é ter consciência de que não se pode impor um pensamento ao outro de forma hegemônica e uniformizadora. Em uma sociedade capitalista

marcada pela soberania do mercado, trava-se uma batalha de táticas (CERTEAU, 1994) no enfrentamento dos muros resultantes de estratégias de guerra.

Por isso mesmo, as etapas da pesquisa empreendida sob a coordenação de Maria Nazareth Fonseca contemplaram a busca de nomes para os processos delineados nas obras dos *corpora* em foco: violência, guerra, realismo de um lado; memória, criação, escrita de outro. Não nomes classificatórios, mas nomes que traduzissem movimentos delineados nas e pelas obras estudadas, permeados e permeadas pelas relações de poder. Entre as narrativas míticas e as histórias de guerra, entre os passos dos guerreiros e o canto das mulheres, entre o reino maravilhoso e o realismo factual. Sempre em movimento, no entre-lugar diaspórico, dos grupos constelares, à moda dos fractais. Que nomes podem ser atribuídos a esses movimentos: escriturais, como quer Conceição Evaristo, apontando para a relação entre narrativa e criação de sentido como forma de viver? Testemunho, no registro dos relatos de guerra e da prisão? Escritas de si em sua encenação do eu frente ao outro? Realismos sob diversas feições, brutal ou animista, marcando um lugar de observação do objeto de que não pode fugir o sujeito observador?

Uma passagem do romance **A casa do rio**, de Manuel Rui, utilizado como parte das reflexões de Souza Santos na composição de seu *Rap global* (2010), pode contribuir para a nomeação desses exercícios e para a percepção do esboço do GEED, tanto em referência ao corpus e ao objeto, quanto em referência à interação dos pesquisadores. Trata-se do momento em que as personagens Nando, Antero e Juca

estão de frente a uma igreja na missão protestante do Bunjéi, em passeio que passaria ainda pelo Gove e pelo Huambo na volta. No espaço da igreja abandonada, os vitrais são o pivô de uma conversa pós-colonial entre Nando e Antero e Juca, e este entra na antiga igreja e

trava um diálogo com os vitrais. (MEDEIROS, 2019, p. 116-117)⁵².

[...] a quem é que se deve contar isto? Vocês vitrais também crescem dentro da igreja? E, a minha fala, baixa, nem faz eco pequeno porque não há tecto! Há sol aqui dentro! Ah! ah! ah! ah! E aqui ao pé de mim é o quê? Cresceram vissapas, matulonas, e estão aqui na brincadeira com o sol e são vitrais? Eu, que não acredito, só pode ter sido Deus... lá de fora. Nada. São as vissapas que resolveram se desenvolver aqui dentro porque o dentro passou a ser fora. Só faltava esta! E o fora? (RUI, 2007, p. 265).

Esse movimento, criado pelo escritor Manuel Rui, retomado pelo teórico Souza Santos e pelo pesquisador Jefferson Medeiros, entre muitos outros, evidencia a cadeia intertextual de escrita e leitura, que, factualmente, constrói a possibilidade de outras epistemologias. A lógica da fita de Moebius, que mistura o dentro e o fora, é também a lógica da cadeia formada pelos estudiosos do GEED; elos da rede que se estendem por outros espaços: cidades, estados brasileiros, países africanos, americanos ou europeus. Empatia, afecções, exercícios de alteridade, movimentos diaspóricos a “contaminar” a Academia, rompendo linhas abissais, ou, pelo menos, margeando-as e lidando com elas.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, M. M. **Narrativa e Empatia**: Lições do Cérebro e da Literatura. Povos e Culturas, 18 - O Cérebro: O que a Ciência nos diz!, 2014.

⁵² A esse respeito ver dissertação de mestrado de Jefferson Medeiros (2019), quando trabalhava com o *Rap Global*, de Boaventura de Sousa Santos.

ABRANTES, M. M. Literatura, cognição e a experiência humana. *In*: CONFERÊNCIA LINGUÍSTICA E COGNIÇÃO: DIÁLOGOS IMPRESCINDÍVEIS, 9., Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: PUC Minas, 2019.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Bauru: Edipro, 2009.

BAKHTIN, M. **Estética da criação global**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 71-163.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 222-234.

BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes Editores, 2005.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: modos de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

ISER, W. Epílogo. *In*: ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectiva de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996a. p. 341-363.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996b.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: COSTA LIMA, L. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, J. **Epistemologias do sul nas vozes ininteligíveis e nos infinitos silêncios de Rap global**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, B. S.; PAULA, M. M. (Org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, B. S. Apresentação. *In*: QUENI, N. S. L. O. **Rap global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

WALTY, I. L. C. Literatura marginal: estética, ética e política. *In*: WALTY, I.; GUIMARÃES, R. (Org.). **Literatura marginal e sua crítica**. São Paulo: Hucitec, 2018. p. 25-97.

SOBRE A PREFACIADORA



MARIA NAZARETH SOARES FONSECA

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Adjunta da UFMG (Aposentada em 1994). Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) (1995-2018). Pesquisadora 1D do CNPq. Pesquisadora do Centro de Estudos Africanos (UFMG). Pesquisadora do Projeto Discursos memorialistas e a construção da História/*Memorialist Discourses and the Building of History*, do Grupo CITCOM, Universidade Clássica de Lisboa. Autora dos livros: **Brasil afro-brasileiro** (2000); **Poéticas afro-brasileiras** (2003); **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos** (2008), **Mia Couto: espaços ficcionais** (2008); **África: Dinâmicas Culturais e literárias** (2012), **Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos** (2015). Coordena, desde 2010, o Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) que congrega pesquisadores de vários estados do Brasil e de várias cidades de Minas Gerais. E-mail: nazareth.fonseca@gmail.com

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS



ALICE BOTELHO PEIXOTO

Jornalista, Tradutora e Mestra em Literaturas de língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Doutora em Literaturas de língua portuguesa pela mesma instituição. E-mail: alicepeixoto@gmail.com



ANNA MARIA CLAUS MOTTA

Mestrado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Vínculo de Trabalho: Professora de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, no Curso Superiore – *Liceo Delle Scienze Umane*, na Escola Internacional Fundação Torino, em Belo Horizonte. Estudiosa das obras literárias de autores africanos de língua portuguesa, cujas narrativas ressaltam conteúdos com as marcas da História, Identidade, Memória, Realidade,

Ficção e da Oralidade, em diálogo com as obras literárias de autores brasileiros e estrangeiros. E-mail: annamottaft@gmail.com



ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA

Doutora em Literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professora Titular de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Pesquisa literaturas de autoria feminina, literatura afro-brasileira e indígena e literaturas africanas de língua portuguesa. E-mail: asmaria1@hotmail.com



BRUNA CARLA DOS SANTOS

Mestra em Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professora de Português/Espanhol Ensino fundamental e médio da rede particular. E-mail: brunakarlalee@yahoo.com.br



CONSUELO DORES SILVA

Nasceu em Itapecerica, Minas Gerais. Kursou Pedagogia no Instituto de Educação de Minas Gerais e Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Foi supervisora pedagógica, no Estado, e professora de Português e Literatura na FUNEC. É pedagoga na rede municipal de Contagem, mestra pela Faculdade de Educação da UFMG e doutora em Letras pela PUC-Minas, autora de *Negro, qual é o seu nome?* e *O Elefantinho da Tromba Caída*. E-mail: consuelodoressilva@yahoo.com.br



ERINALDO DE JESUS BORGES

Possui graduação em Filosofia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestrado em literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Há vários anos atua como professor de Filosofia no ensino médio. Email: borgeserinaldo@gmail.com



ENI ALVES RODRIGUES

Graduação em biblioteconomia e em letras. Mestrado e doutorado em Letras – Literaturas em Língua Portuguesa. Bibliotecária da biblioteca pública de Betim (MG). E-mail: enialro@gmail.com



FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA

Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Pesquisadora visitante na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2017). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa. Professora Adjunta no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. É integrante do Grupo de Estudo ‘Estéticas Diaspóricas’. Pesquisadora associada ao *Latin American Studies Association* e à Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as. Foi uma das intelectuais escolhidas para integrar o Catálogo Intelectuais Negras Visíveis, obra publicada na Feira Literária Internacional de Parati em 2017.



JORGE MANOEL VENÂNCIO MARTINS

Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa (PPG/LETRAS) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Vínculo de trabalho; Secretaria Municipal de Educação de Contagem/Escola Municipal Maria Olintha. Professor, poeta, autor dos livros *Verso Esperado*, *Noturnas Distâncias* e *O Luxo do Lixo* e mais um no prelo para 2020. Belo-horizontino, participo dos grupos de pesquisa GEED e VERSIPROSA, estudo Memória, poesia. E-mail: jorgevemar@gmail.com



KARINA DE ALMEIDA CALADO

Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professora da rede estadual de ensino de Pernambuco. E-mail para contato: karinacalado@gmail.com



LILIAN PAULA SERRA E DEUS

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professora Adjunta no Instituto de Humanidades e Letras (IHL) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)/Campus Malês (BA). É autora do livro de poemas *A Palavra em Preto e Branco*, publicação independente, e participante da *Série Cadernos Negros 42*. E-mail para contato: lilianedeus@gmail.com



LUCIANA BRANDÃO LEAL

Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Atuou como pesquisadora visitante na Universidade de Lisboa (2017). Professora Adjunto na Universidade de Viçosa, atuando no campus Florestal.



NATALINO DA SILVA DE OLIVEIRA

Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutor em Literatura Comparada pela UFMG e doutor em Literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Atualmente, é professor de língua portuguesa, literatura e língua espanhola no Instituto Federal Sudeste MG/Campus Muriaé. E-mail: natalino.oliveira@ifsudestemg.edu.br



RENATO DE BARROS HERMETO

Bacharelado e Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Diretor e engenheiro de áudio pela *Keywords Studios*. E-mail: hermetorenato@gmail.com



ROBERTA MARIA FERREIRA ALVES

Mestre em Letras e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Integrante do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010. Professora da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Pesquisa literaturas de autoria feminina, literatura brasileira, literatura afro-brasileira, literatura indigenista, literaturas africanas de língua portuguesa e inglesa, bem como reverberações da literatura e outras artes. E-mail: roberta.alves@ict.ufvjm.edu.br



WELLINGTON MARÇAL DE CARVALHO

Bibliotecário-Documentalista. Mestre e Doutor em Letras/Literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Integrante do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2011. Atualmente, coordena a Biblioteca da Escola de Veterinária da UFMG. Autor dos livros: *Aquele canto sem razão: espaço e espacialidades em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso* (2014)

Roberta M. F. Alves e Wellington M. de Carvalho (Orgs.)

e A defesa incansável da esperança: feições da guineidade na prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila (2018). E-mail: marcalwellington@yahoo.com.br

SOBRE A POSFACIADORA



IVETE LARA CAMARGOS WALTY

Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Ottawa, Canadá. É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora nível 1C do CNPq, é organizadora do livro *Literatura marginal, sua crítica* (Hucitec, 2018); e autora de *A rua da literatura e a literatura da rua* (Editora da UFMG, 2014), *Corpus rasurado: exclusão e resistência na narrativa urbana* (Autêntica, 2005) e *O que é ficção* (Brasiliense, 1985), além de artigos em periódicos nacionais e internacionais. E-mail: iwalty2@yahoo.com.br



ODETE MARIA DA COSTA SEMEDO

Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa), pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Investigadora Sênior Permanente do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), professora da Universidade Amílcar Cabral (UAC). É escritora com obras e artigos publicados no país e no estrangeiro; cronista da Revista *África21*, desde 2007. Membro do Conselho Consultivo da *Coleção Estudos Africanos do Centro de Estudos Africanos da UFMG* (CEA/UFMG). É membro do Conselho Consultivo e de Avaliação Externa do Doutorado em Patrimónios de Influência Portuguesa e também investigadora associada do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. É Coordenadora da coleção Literária KEBUR II e da Série *Palavras de Mulher*, estudo biográfico de mulheres guineenses. Desempenhou as funções de Ministra da Educação Nacional, de Presidente da Comissão Nacional da UNESCO- Guiné-Bissau e de Reitora da Universidade Amílcar Cabral (UAC). Atualmente é Ministra de Administração Territorial e Gestão Eleitoral. E-mail: odetecsemedo@hotmail.com

A escravização de homens africanos deu origem à diáspora afro-brasileira, afroamericana e outras que, das suas lutas, fizeram surgir escritos que há séculos vêm atravessando as sociedades. Relegadas ao segundo plano, esquecidas porque menores, impuras e fora dos parâmetros do cânone, esses escritos conhecerão os ventos da mudança.

Novas ideias abrem pistas vanguardistas, um pouco pelo mundo, com participação das universidades, enquanto centros de pesquisa e de construção da massa crítica.

No âmbito de estudos realizados pelo mundo e no Brasil, em especial, Grupos de Trabalho mostram-se a corresponder a uma necessidade de conhecimentos novos, a uma curiosidade científica que se vai ampliando às dimensões do mundo novo que se constrói. Tentativas de busca de novos quadros de referência, de transformação de apriorismos metodológicos. Essa busca leva, pela análise de modelos culturais, à construção de operadores teóricos que trazem à tona elementos de interligação e que por isso também constituem elemento agregador, com uma particularidade especial por apelar à dialogia.

Esta obra apresenta-se como um lugar de falas, espaço multidisciplinar, de interculturalidade e de intertextualidade que a diáspora proporciona também. Um campo de análise e interpretações textuais que apontam para a ousadia de enfrentar a ordem estabelecida pelo cânone. O que é puro? O que reproduz a ordem, o que define o caos? A raiz que penetra fundo na terra ou o rizoma que se desdobra em vários liames?



Odete Maria da Costa Semedo