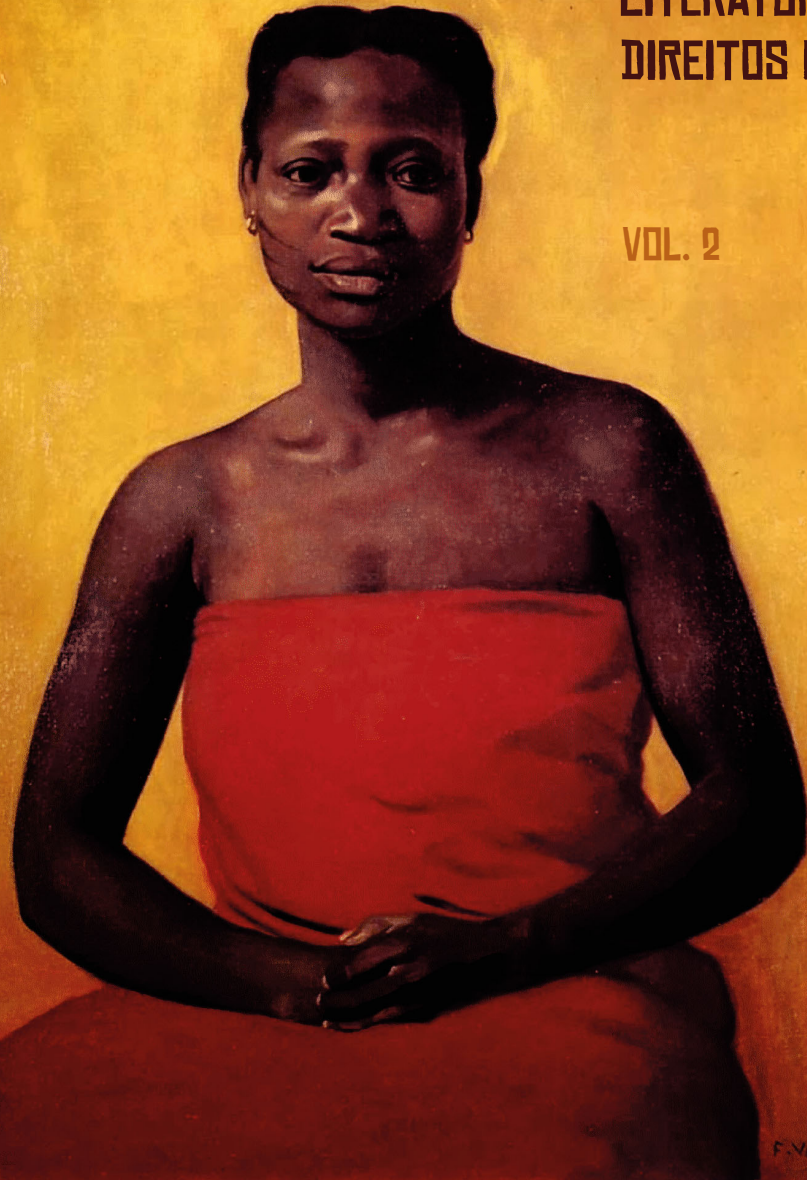


GRLOTS

LITERATURAS E
DIREITOS HUMANOS

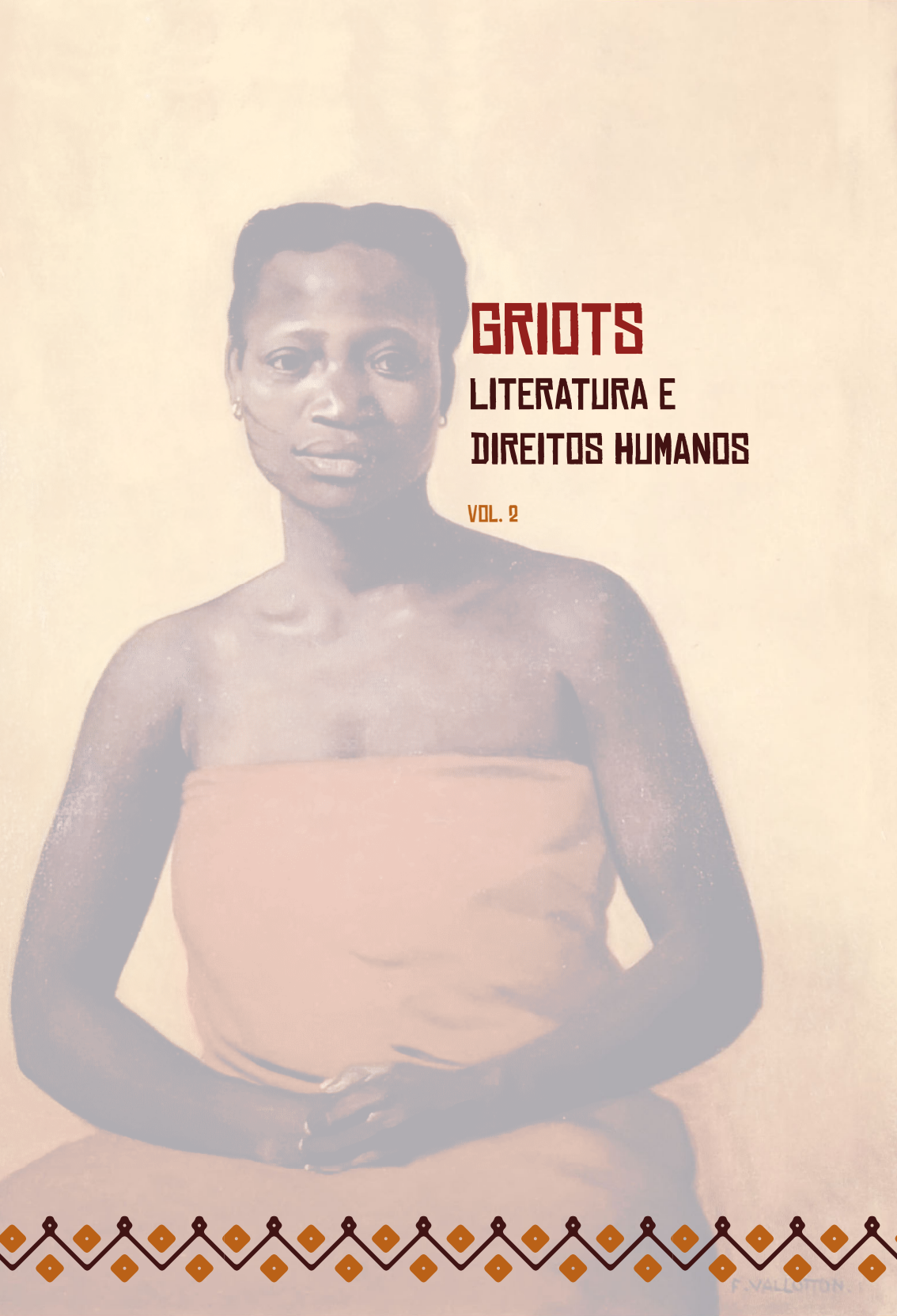
VOL. 2



editora
CAULE DE PAPIRO®




CAPES



GRIOTS

LITERATURA E
DIREITOS HUMANOS

VOL. 2



F. VALLINON

Conselho Editorial Griots

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



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

GRIOTS
LITERATURA E
DIREITOS HUMANOS

VOL. 2

 editora
CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2020



©2020. Tânia Lima - Izabel Nascimento - Derivaldo dos Santos - Rosilda Bezerra - Amarino Queiroz (orgs.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores. A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores, desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Editora	<i>Rejane Andréa Matias A. Bay</i>
Conselho Editorial	<i>Francisco Fransualdo de Azevedo Celso Donizete Locatel Evaneide Maria de Melo Márcia da Silva Alessandra Cardozo de Freitas Márcio Adriano de Azevedo José Evangelista Fagundes Helder Alexandre Medeiros de Macedo Júlio César Rosa de Araújo Samuel Lima Silvano Pereira de Araújo Dilma Felizardo</i>
Revisão	<i>Os autores</i>
Projeto Gráfico e Diagramação	<i>Caule de Papiro</i>

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

G868

Griots: literatura e direitos humanos / Tânia Lima... [et al.]. – Natal: Caule de Papiro, 2020.

323 p. : il. - (vol. 2).

Organizadores: Tânia Lima; Izabel Nascimento; Derivaldo dos Santos; Rosilda Bezerra e Amarino Queiroz.

ISBN 978-65-86643-19-0 - LIVRO VIRTUAL

1. Literatura africana. 2. Cultura africana. 3. Negros – história. I. Nascimento, Izabel. II. Santos, Derivaldo dos. III. Bezerra, Rosilda. IV. Lima, Tânia. V. Queiroz, Amarino. VII. Título.

RN

CDU: 82-94 (6:81)

Caule de Papiro gráfica e editora
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: 84 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br

A George Floyd



*"Invente uma história... Por nós e por
você, esqueça o seu nome na rua; nos
conte o que o mundo tem sido para você
nos lugares escuros e na luz. Não nos
diga no que acreditar nem o que temer."*

Toni Morrison



SUMÁRIO

- 11** FOTOGRAFIA E LITERATURA ATRAVÉS DO OJÚ DE AFETO E RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA
Camila de Matos Silva (UFPE/PPGL/CAPES)
Prof. Dr. Roland Walter/UFPE
- 31** CARTOGRAFIA “MÁGICA”: UMA TECISSUTURA ESPACIAL EM O SÉTIMO JURAMENTO, DE PAULINA CHIZIANE. PELAS TRILHAS DA PAISAGEM SONORA, DA PERFORMANCE E DO REALISMO ANIMISTA
Camila de Matos Silva (PPGL/UFPE/CAPES)
Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)
- 49** NO SEU PESCOÇO E O FUTURO PARECE BOM: GÊNERO E ESCRITA NA LITERATURA NIGERIANA
Profa Ma. Camilla Rodrigues Protetor (UFPE/PPGL)
- 69** O CORPO QUE NEGA A MORDAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO EM PAULA TAVARES
Prof. Ms. Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 85** A SAIA ALMARROTADA E A REPRESETAÇÃO DA MULHER MOÇAMBICANA: O ENSINO DE LITERATURA E O MÉTODO RECEPCIONAL
Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos (UEPB/PPGLI)
Profa. Dra. Sueli Meira Liebig (UEPB/PPGLI)
- 103** MEMÓRIA E IDENTIDADES ANGOLANAS EM BOM DIA, CAMARADAS DE ONDJAKI
Cleanne Nayara Galiza Colaço (Universidade Estadual do Piauí)
Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)
- 123** A NEGRITUDE NA POESIA AFROURUGUAIA DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS
Crislane da Conceição Alves Assunção (UESPI)
Prof. Ms. Josinaldo Oliveira dos Santos (UESPI)

- 151** **"EMINENTE MESTRE E MEU DISTINTO AMIGO": CARTAS DE OSCAR RIBAS A CÂMARA CASCUDO**
Dayveson Noberto da Costa Pereira (UFRN/IFRN)
- 171** **A PARTICIPAÇÃO DO NEGRO NOS QUADRINHOS BRASILEIROS**
Edito Romão da Silva Junior (UEPB)
Tatiana Soares dos Santos (UEPB)
- 191** **A DECADÊNCIA HUMANA EM MAÇÃ AGRESTE, DE RAIMUNDO CARRERO**
Eliene Medeiros da Costa (PPgEL-UFRN)
Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves (PPgEL-UFRN)
- 211** **O LOBOLO NA CULTURA MOÇAMBICANA**
Erick Ferreira Cabral (UEPB)
Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)
- 227** **REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM REGINA ANASTÁCIA**
Ma. Francielle Suenia da Silva (UFPB)
Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
- 247** **CONSTRUÇÕES POLÍTICAS: RECORTES DE UM TEATRO DE MEMÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM ARÍSTIDES VARGAS**
Profa. Ms. Geane da Silva Santana (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 265** **A MORNA COMO EXPRESSÃO IDENTITÁRIA CABO-VERDIANA**
Profa. Dra. Geni Mendes de Brito (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgELPPgEL)
- 283** **A LITERATURA DE CORDEL NO PROCESSO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO FUNDAMENTAL**
Gildiane de Almeida Silva Gomes (UEPB/PROFLETRAS)
Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB/PROFLETRAS)
- 303** **UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA O ENSINO DA LITERATURA POTIGUAR NO ENSINO MÉDIO: ATRAVESSANDO OCEANOS E VENCENDO DIFERENÇAS**
Gilvan de Oliveira (UFRN)
Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (UFRN/PPgEL)

FOTOGRAFIA E LITERATURA ATRAVÉS DO OJÚ DE AFETO E RESISTÊNCIA AFRO-FEMINNA

Camila de Matos Silva (UFPE/PPGL/CAPES)

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)

*Oriki para Osun
O rio cala,
mas há quem não saiba
que ele é fundo.*

LÍVIA NATÁLIA (2011, Água Negra)

As interartes afro-brasileiras, em especial literatura e fotografia, permitem ao negro falar por si/sobre si, e contar sua própria história e revisar a História “oficial”. Fotografia e literatura são matrizes de arte/fuga, utilizadas para enfrentarem a misoginia e o racismo pelos múltiplos labirintos artísticos. Evocam recursos mnemônicos; grafando e/ou projetando, na escrita e na imagem histórias e História - como recursos de polifonias, resistência e demonstração de afeto pela ancestralidade e religiosidade de matriz africana. A voz ancestral-diaspórica (e feminina) que percorre em todo o trabalho das



escritoras e das fotógrafas é a mesma que impulsiona e traz à tona recordações dolorosas de uma História brutal, mas que também traz um legado de fé, resiliência e muita coragem. Tais mulheres conseguem transformar e projetar imagens de afetos e sentimentos de pertencimentos ancestrais valiosos da/para diáspora africana. Bem como produzem um grande *oroboro mnemônico* - pensado a partir da ideia de transitoriedade, autocuidado, renovação, da reavivamento coletivo e individual. *O oroboro mnemônico* é uma noção estratégica desenvolvida, por mim, como rota de leitura para as literaturas afro-diaspóricas, bem como para as interartes da diáspora africana.

O oroboro, por ser construído representando um movimento espiral e contínuo, é um processo dinâmico e transformador da vida. É aquele que cria, renova e remonta identidades - a partir das memórias selecionadas e contadas ao longo desses movimentos. Mesmo com a morte do corpo, o oroboro é capaz de fazer/renascer, renascer a partir da ancestralidade e da memória (SILVA, 2018, p. 60).

Grafar, revisitar, e trazer para o centro o passado escravocrata, na contemporaneidade, desencadeia, no mínimo, questionamentos a respeito de tanta crueldade e exclusão. Ainda é sombrio revisitarmos os “guardados da memória”. Tomando de empréstimo a fala de Antônio Risério:

O negro, numa sociedade escravista (ou “apenas” discriminatória), é uma fábrica de defesas psicológicas. Sua relação com a cor de sua pele jamais é tranquila, pouco importando que se dê pela via da afirmação racial agressiva ou pelo terrível caminho por onde chega a partilhar do juízo negativo que se

faz a respeito dele mesmo. É por isso que ele sempre desenvolve uma sensibilidade toda especial. Nunca, ou quase nunca, está com a guarda baixa. No instante mais imprevisível, a diátribe racista poderá estabelecer seu domínio de campo, flechando-o fundamente. A literatura vai servir ao negro, nesta circunstância, como couraça protetora [...] (RISÉRIO, 1993, 78).

A citação nos lança para a emblemática (re)configuração e/ou (re)construção da identidade negra, em solo brasileiro. Essa (re)construção foi (ainda é) um embate cultural, e sociológico muito doloroso em relação ao estereótipo negro, principalmente, da mulher negra. A respeito deste “embate” Bhabha nos esclarece:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma

das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p. 19-20).

Neste sentido, de (re)configuração e processos identitários, partimos da ideia de passado-presente e futuro - *oroboro mnemônico* - juntos, por acreditarmos que tal perspectiva nos lança para o futuro (perspectivas) estando na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que nos faz regressar ao passado. O que para nossa análise muito tem a contribuir, uma vez que as identidades afro-femininas sofreram (e sofrem) inúmeras tentativas de mutilações. Com isso acreditamos que pensar um trabalho aliando tais interartes, as quais têm como dínamo a vertente mítico-mística de matriz africana, pode contribuir para o entendimento (tentativa) identitária - de uma linhagem de mulheres que vêm resistindo há séculos contra um sistema excludente. Magalhães afirma que:

Enfim, os negros, mesmo com todas as voltas que davam na “árvore do esquecimento” antes da partida, tinha alma inquieta regida pó Exu e conseguiram preservar alguns elementos importantes de sua cultura. Trouxeram consigo enormes bagagens culturais, como arte, gastronomia, religiões com seus usos e costumes sagrados, linguajar próprio, ritmos e vozes. E, para ganharem força para viver, ou melhor, sobreviver, buscavam formas de se divertirem. O fato de terem vindo sem nenhum pertence pessoal fez com que substituíssem os objetos utilizados em sua cultura por outros aqui no Brasil (MAGALHÃES, p. 92, 2010).

Iniciaremos nossas análises com os poemas de Louise Queiroz e Conceição Evaristo:

Ribeirinha
Afluente misterioso
desponta de olhos negros
sutis.

De açoite
rompe pedras firmadas
às margens do rio

Penetra o âmago
de imensuráveis desejos
contidos

e se derramam sorrateiro
na curva ínfima
que nasce em torno do meu umbigo.

(QUEIROZ, p. 221, 2016)

No poema “Ribeirinha” temos a referência desde de o título ao Orixá Oxum, orixá das águas doces - dona do “afluente misterioso”. Encontramos marcas de resistência por parte do eu lírico - “De açoite/rompe pedras firmadas/às margens do rio”. O eu lírico põe no colo da iabá seus anseios e medos e busca na fé em Oxum lutar e resistir. Oxum apesar de maternal é um orixá de luta e nos ensina que o “mesmo mel que adoça, queima”. Notamos a afetividade, mencionada por nós no título desde artigo, uma afetividade única que se refere à ancestralidade e à ligação com Oxum. Segundo Cruz:

Os fragmentos dispersos de culturas africanas em nosso cotidiano vão além dos territórios demarcados tradicionalmente por nossa história oficial. A tão decantada contribuição de nossos ancestrais

“não-brancos e não-europeus” continua a limitar-se à feijoada, à capoeira, à ginga de corpo e à nossa música (CRUZ, p. 46, 2010).

Resisto
Meu verso é negrume
que reluz sobre a pele da noite vasta.

A carne viva
sob o cipó bordado de navalhas.

É força
grito
luta.

O incômodo
o corte
a faca.

(QUEIROZ, p. 222, 2016)

Em “Resisto” a marca da identificação de raça aparece já na primeira estrofe “Meu verso é negrume/que reluz sobre a pele da noite vasta”; e segue contando uma História de luta e dor: “A carne viva/sob o cipó bordado de navalhas”. No entanto, mesmo com tamanha luta, devido ao legado cruel (escravista) o eu poético já anuncia no título “resisto”, e segue anunciando que seu verso/fala: “É força/grito/luta”. Magalhães acerca da escravização forçada e cruel nos lembra:

Na travessia do Atlântico, no porão do navio negreiro, em condições insalubres, sofrendo frio, fome e dor, alguns negros enlouqueceram, outros se suicidaram e houve aqueles que resistiram firmemente a todas as atrocidades e chegaram ao “novo mundo”, sendo

sucateados física e intelectualmente – reduzidos a míseros escravos (MAGALHÃES, p. 81, 2010).

Na sequência o poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo:

Vozes- mulheres
a voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha bisavó ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado rumo à favela.
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
E
fome.
A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas garantas
A voz de minha filha
recolhe em si

a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, p. 25, 2017)

No poema de Evaristo, a voz que ecoa funciona como um *oroboro mnemônico* – aquele que vai e volta nos espirais do tempo, no intuito de rememoração e reconexão com a ancestralidade. O *oroboro mnemônico* aqui também atua como processo de autoconhecimento e cura, uma vez que ao ecoar as agruras do passado - ressoa um “eco da vida-liberdade”. Neste sentido, levanta um desejo de auto representação e refazimento dos traumas. Lembrando de Leda Maria Martins:

Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Ainda segundo a estudiosa: A ancestralidade, então, ocupa um lugar central nessas comunidades. A primazia do movimento ancestral, fora de inspiração matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processos de uma perene transformação. [...] vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito (MARTINS, p. 79, 2001).

EU-MULHER

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.

Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes - agora - o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.

(EVARISTO, p. 23, 2017)

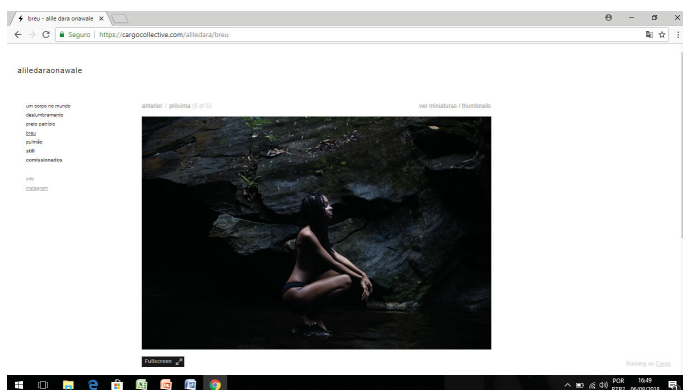
Em “Eu-Mulher” a voz lírica trespassa pelo corpo feminino, considerando esse como “abrigo da semente”. Ou seja, aquela que gera, que faz germinar. Neste sentido, entendemos que este corpo está ligado tanto a funções biológicas da mulher: podendo reproduzir e possivelmente gestar uma criança; como também ao sentido metafórico – a mulher que resiste e que ressignifica. O corpo feminino é posto pelo eu lírico como que é “força-motriz”, aquele que carrega o dom ancestral da fertilidade, fertilidade que não está diretamente ligada ao gestar ocidental – mas fertilidade

como modos operantes de luta, de ginga, de afeto como modo de reconstrução. Para Heidt:

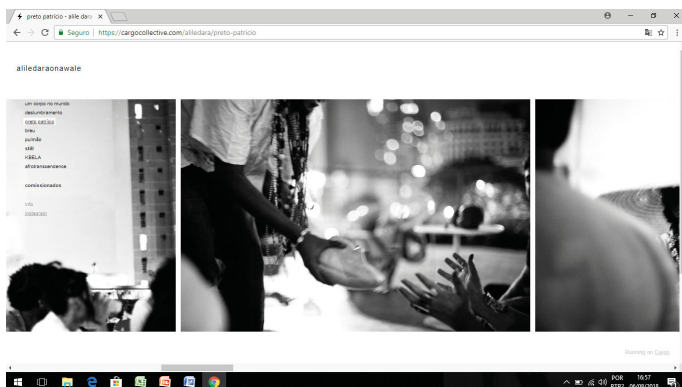
El cuerpo humano es un material rico y complejo, un generador de mitos, un productor de símbolos mutables que se escapan de cualquier estructura rígida, verdad fundamental o significación dada, de contenido arquetipo. Sin embargo, las personas tenemos un constante deseo de controlar y codificar nuestro cuerpo para que este emita un conjunto de mensajes y toda suerte de fantasías. Los individuos llegamos a domar nuestro cuerpo mediante un proceso de aprendizaje cultural en el cual se asimila el control y las limitaciones que el sistema social impone a la utilización del cuerpo como modo de expresión. Por tanto, podemos decir que no existe un tipo de conducta natural, sino que toda expresión corporal está relacionada con la normalidad y determinada por la cultura. (HEIDT, p. 65, 2004).

A seguir algumas fotografias de Alile Dara e Marcela Bonfim, em que ambas trazem/ enquadram o corpo negro de maneira muito afetuosa. As fotografias apresentam um olhar em que a cena mesmo que “recortada” consegue fazer uma viagem no tempo, consegue percorrer o passado – nos contando várias histórias, todavia o foco também está no futuro. No desejo de demonstrar um processo de refazimento e cura, cujo corpo negro, tantas vezes banhados de sangue, resiste – pois carrega em si uma ancestralidade potente e curadora. As imagens das autoras revelam um *oroboro mnemônico* com perspectiva de cura – as lentes captam o presente, mas que está carregado de passado e futuro. Para Sontag:

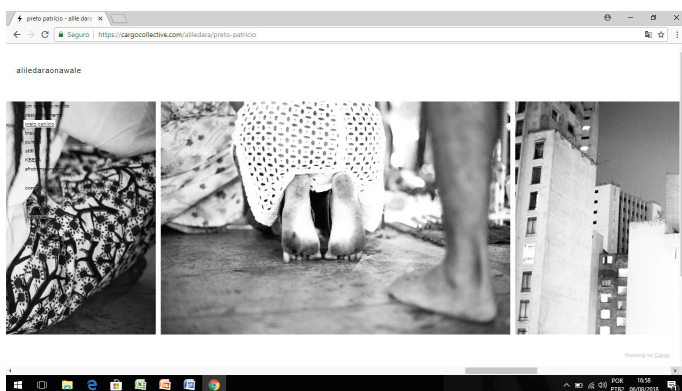
A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagens jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela *não* é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar o processo criação de imagem, o próprio processo permanece como um processo óptico-químico (ou eletrônico), cujas operações são automáticas, cujos mecanismos serão inevitavelmente modificados a fim de proporcionar mapas do real ainda mais detalhados, e por conseguinte, mais úteis. A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade. E se também se pode dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação – a identidade parcial entre imagem e objeto - agora experimentamos a potência da imagem de um mundo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir as coisas reais os predicados de uma imagem” (SONTAG, p. 174, 2004).



(<https://cargocollective.com/aliledara>)



(<https://cargocollective.com/aliledara>)



(<https://cargocollective.com/aliledara>)

Nas três fotos, de Alile Dara, notamos que o corpo negro é o grande representador das imagens, principalmente como um “receptáculo” do sagrado. Na primeira foto temos uma mulher negra, seminua, em total interação com a natureza, aparentemente plena – cujo corpo é entendido como parte de algo tão sublime e misterioso como a própria natureza. A interação deste corpo com a paisagem muito nos diz sobre ancestralidade e cura, o corpo

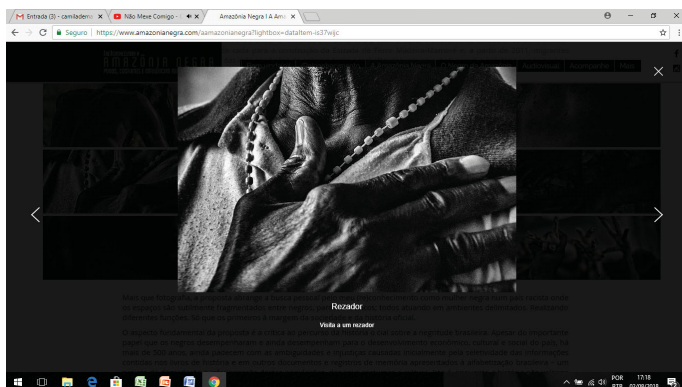
feminino em contato direto com o natural, doando-se e restaurando-se. Nas outras duas fotos a captura tem enquadramento em mãos e pés – as mãos que recebem, que pedem benção e também abençoam; os pés que “sujos” mostram a poeira da estrada – a luta de nossos ancestrais, a coragem e a resiliência. Segundo Prandi:

Esse passado remoto, de narrativa mítica, é coletivo e fala do povo como um todo. Passado de geração a geração, por meio da oralidade, é ele que dá o sentido geral da vida para todos e fornece a identidade grupal e os valores e normas essenciais para a ação naquela sociedade, confundindo-se plenamente com a religião. O tempo é cíclico da natureza, o tempo da memória, que não se perde, mas se repõe (PRANDI, p. 49, 2001).

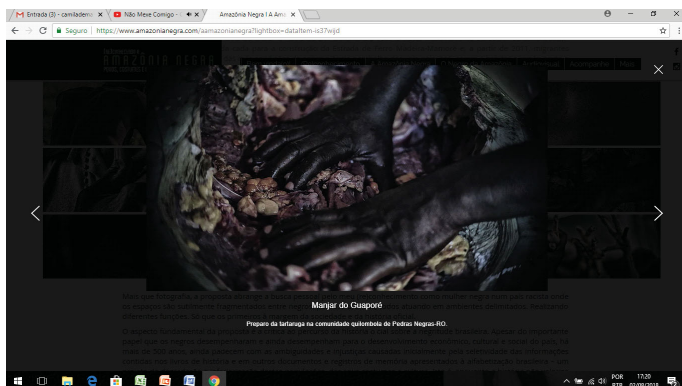
Ainda sobre as duas últimas fotos; a primeira o foco da câmara dado nas mãos e no instrumento do sagrado salienta também a troca de energia entre quem entrega e quem recebe o objeto no rito. A segunda os pés descalços nos atentam para parte da cultura do candomblé, na qual os filhos de santo ficam descalços em respeito ao chão que nossos ancestrais pisaram, também em sinônimo de humildade, bem como em respeito às hierarquias da religião. Para Magalhães:

Os herdeiros que restaram dessa longa história de resistência e luta por parte dos negros africanos – que, na verdade, não vieram para as Américas e sim foram trazidos, porque não dizer, “arrancados” de suas nações – até hoje não conquistaram seu lugar de cidadãos da sociedade brasileira e continuam uma luta constante de tentar erguer, sobre as ruínas, um lugar, o da raça negra, na cidadania do Brasil (MAGALHÃES, p. 81, 2010).

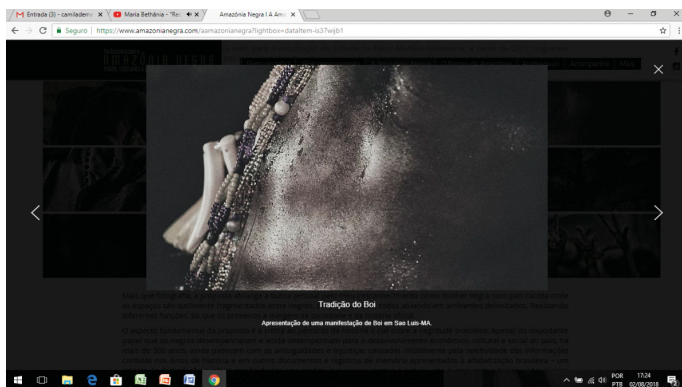
As próximas fotos são de Marcela Bonfim, do projeto “(Re)conhecendo a Amazônia Negra”:



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)



(<https://www.hypeness.com.br/2018/05/reconhecendo-a-amazonia-negra-projeto-fotografico-exalta-negritude-de-pulmao-verde-do-planeta/>)

A fotógrafa Marcela Bonfim, neste trabalho, pretende rememorar característica afro-amazônicas. Nas três fotos o corpo negro e a ancestralidade aparecem como foco. Na primeira imagem a fé aparece pelo terço que a senhora carrega, e a mão o peito pode simbolizar a emoção dessa em um determinado evento. Demonstrando como a fé para o povo negro, desde sempre, foi um recurso de resistência, com todas as críticas possíveis (aqui) para a imposição da fé católica, desde o período colonial, relembramos das Irmandades afro-católicas. Essas surgiram no período colonial – onde funcionavam “bancos”; compras de cartas de alforrias, representações e modos de preservação do candomblé (congado, festa do Senhor do Bonfim, por exemplo); como também dedicação aos santos católicos

A segunda fotografia foi tirada em uma comunidade quilombola, registrando o preparo de uma tartaruga. Uma foto linda e muito forte, as mãos de uma quilombola preparando um prato

típico. Tal foto tem grande simbologia – cumprindo papel não apenas de rememoração do passado afro-amazônico, como também da significância da comida para o povo negro – usurpado tantas vezes de alimentos. A imagem focada nas mãos e na fatura do prato, nos lança para um futuro de preservação de identidade e desejo afetuoso de se manter tradições milenares – um mágico *oroboro mnemônico*, nos reconectando com nosso passado. As mãos, a comida e o cenário mostram as potências da memória, mas também as potências e potencialidades dos corpos negros que resistiram/resistem desde sempre. Fontcuberta salienta:

Es decir, todo archivo digital em formato gráfico es de hecho una imagen latente. El mecanismo de esta “latência” electrónica se caracteriza, además, por ser reversible, o sea, por poder devolver la imagen final a su fase latente previa. Ahondando em esa diferencia, la foto em pantalla suele ser provisional y la foto em papel se um “consumible”, por lo crucial la huella electrónica ES lo que se tiende a preservar com voluntad de permanência. Ya no hablamos de “revelar” las imágenes sino de “abrir las”, porque em efecto estamos constemente abriéndolas y cerrándolas. Em El sistema digital, además, imagen latente e imagen manifesta no se sucedem como dos etapas programadas consecutivamente y obligadas a uma continuidade temporal, sino que pueden existir simultáneamente, como el cuerpo (FONTCUBERTA, pp. 39-40, 2013).

Na terceira foto temos o registro de um filho de santo, afro-amazônico, em um momento de manifestação de sua fé. A imagem carrega grandes significados, pois percebemos que o corpo está suado – ou seja – provavelmente a intenção do registro

é destacar momentos dos ritos e como o corpo físico é um potencializa(DOR) energético dentro dos ritos de matriz africana. A foto também enquadra as guias – símbolos de fé e proteção do corpo físico e espiritual. Notamos que as duas últimas fotografias possuem um enfoque na ancestralidade mítico-mítica, traduzindo a cosmo-percepção dos sujeitos afro-brasileiros. Fontcuberta afirma que:

La fotografía lleva inscrito em sus genes outro principio: la presunción de veracidad. Por s parecido, la fotografia es solo depositaria de verosimilitud (cualidade de la visibilidad), sino tambeén de veracidad (cualidad del discurso). Por um lado, transcribe lo real con fidelidad, por outro, infunde al fotógrafo uma aureola de honestidad. Em ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como um imperativo ontológico. Por tanto la cámara reúne simultáneamente loverdadero, lo verosímel y lo veraz (FONTCUBERTA, pp. 121-122, 2013).

Considerações finais

O que tem nos chamado atenção nas interartes afro-brasileiras, na contemporaneidade, é como a (re)conexão ancestral, ligada ao sagrado, está muitas vezes associada ao corpo. Como assim? Imagens, cenas fílmicas, registros gráficos, performances têm trazido o corpo como modo de traduzir o sagrado ligado à matriz africana. Interessante, porque neste compasso as interartes possibilitam tanto a desmistificação das religiões de matriz africana, quanto mostram o corpo negro (geralmente) pelo olhar atento e afetuoso. O afeto

torna-se algo imprescindível dentro da produção e divulgação artística – ao invocar à ancestralidade seja pelo “eco” das vozes, seja pela reflexão das imagens notamos que essas produções agem como *arte-negra-curadora*, um *oroboro mnemônico* que percorre passado, presente e nos lança para uma perspectiva de um futuro melhor – mais justo e de (auto)reconstrução.

Chamamos de *arte-negra-curadora* aquela que busca em rastros de memória (RICOER, 2007) evocar a ancestralidade, e que mesmo com cortes no corpo e na alma (marcas do colonialismo) é capaz de provocar/tentar a cura afetuosa. A rememoração/reafirmação ancestral e identitária que as artes promovem está associada na busca pela cura psíquica, corporal e espiritual. Com isso, nada mais apropriado que produzir arte com enfoque no corpo-mítico, pois mesmo esses ainda sangrarem em cada marca deixada pelos horrores da escravidão, são repositórios ancestrais. E para se curarem produzem arte, todavia compreendem que as mesmas águas que os nossos foram jogados - são também águas de cura. O mar, morada de Iemanjá é o útero curativo – água salgada auxilia na cicatrização e na rememoração, bem como acolhe, como carinho, em cada gota oceânica os corpos negros tantas vezes mutilados e excluídos de afetos.

Referências

CRUZ, Adécio de Sousa. Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe. In. **Falas do outro** – literatura, gênero, etnicidade. Organizadores: Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte; Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres e Meu Rosário. In **Poemas da Recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FLAHERTY, Robert. La función del documental. In **Cinema – Quindinale di divulgazione Cinematográfica**, nº 22, 1937.
- FOGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo. Annablume; Fapesp, 2007.
- FONTCUBERTA, Joan. **La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía**. Gráficas 92, AS, Rubí, Barcelona, 2013.
- HEIDT, Erhard U. **cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano**. In. La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em siglo XXI. Versión castellana. (Org) Antonio Fernández Lera, Cristina Zelich y Josep Monter Pérez. VEGAP, Barcelona, 2004.
- MAGALHÃES, Rosilda Figueiredo. A contribuição dos africanos na formação cultural brasileira e o teatro negro no Brasil. In. **Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade**. Organizadores: Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte; Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.
- QUEIROZ, Louise. Ribeirinha e Resisto. In. **Cadernos Negros**, volume 39: poemas afro-brasileiros. Organizadores. Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombohoje, 2016.
- MARTIS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Camila de Matos Silva. **Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: uma escrita de resistência. Entrelaçamentos entre metaficção historiográfica, memória e religiosidade**. Dissertação de mestrado, 2018. UFPB. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2018/07/Camila-Disserta%C3%A7%C3%A3o-Vers%C3%A3o-Final.pdf>
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografias**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PÉREZ, David. **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI

CARTOGRAFIA “MÁGICA”: UMA TECISSUTURA ESPACIAL EM *O SÉTIMO JURAMENTO*, DE PAULINA CHIZIANE. PELAS TRILHAS DA PAISAGEM SONORA, DA PERFORMANCE E DO REALISMO ANIMISTA

Camila de Matos Silva (PPGL/UFPE/CAPES)

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE)

A escritora Paulina Chiziane, em *O Sétimo Juramento*, procura tecer/costurar esse mapa místico-místico utilizando de recursos narrativos que projetam tanto uma paisagem “mágica” como sonora. Os estatutos de espacialidade escritural, sonoro, espiralar são impulsionado por uma visão multifacetada, dissidente, transgressora e flutuante tanto pela paisagem realista animista, quanto pela paisagem sonora dentro do romance – nesse sentido intensificado pelo tempo espiralar que a romancista constrói, adquirindo, também, um texto performático. Os efeitos espaciais muitas vezes são projetados pelas imagens da natureza, dos sonhos dos personagens,



diálogos que passam pelo realismo animista, pelos corpos que se performam. No âmbito literário, a partir século XX, o conceito de espaço vem incidindo maneiras menos delimitadas e deterministas para tal categoria, instigando pesquisadores e estudiosos a se interessarem pelos reveses e potencialidades do espaço. Segundo Luis Alberto Brandão:

Ceder a uma espécie de empirismos do espaço, ainda que se destaque a faceta convencional, deixa em segundo plano a instabilidade das categorias da percepção. Nada impede, entretanto, que se mude de perspectiva e se enfatiza tal estabilidade. Consideravelmente mutáveis, passíveis de desregulações não acidentais, o corpo, a mente, o mundo colocam sob suspeita o prisma perceptivo, [...]. Espaço pode ser avançado nessa dessubstancializadora, pura relação: proximidades e distâncias, óptico e hepático, adjacências e descontinuidade, vetores de ordenação e desordem, compactação e extensividade, convergência e divergência (BRANDÃO, 2013, p. 110).

Nesse sentido acreditamos que um dos rizomas quea espacialidade pode adquirir é o de performance, movimento espacial do corpo ou voz, dentro do texto literário e projeções adquiridas pelas performances dentro do texto. Falamos em espacialidades, porque conseguimos vislumbrar, em Paulina Chiziane, dimensões espaciais que dialogam entre si por meio desse fundamento ideológico performático que as sustenta. Para Luis Alberto Brandão:

Os modos de abordagem conceitual do espaço (e do espaço do corpo) na literatura se conjugam às formas como a problemática espacial se manifesta e é exercitada no próprio texto literário. São de especial interesse obras nas quais essa problemática se

configura em um âmbito literário. São obras nas quais a categoria espaço é levada a seus limites, o que abre, para o leitor crítico, ou dele exige, um horizonte de teorização também complexo, também disposta a se defrontar com seus limites (BRANDÃO, 2013, P. 245).

Sem dúvidas a obra da escritora moçambicana, Paulina Chiziane, é uma dessas, com graus de complexidade ainda pouco estudados. Ao nos aprofundarmos no romance notamos que a configuração espacial apresenta movimentos de dobras e desdobramentos, extraliterariamente e intraliterariamente, a linguagem híbrida, até mesmo pela introdução de muitas palavras africanas na escrita, teorizante e ficcionalizante, projetam assim imagens espaciais, cujos efeitos são metafóricos, místicos.

- A encarnação existe? – pergunta Clemente, com ar gozão.

- Existe, sim, Tu, Clemente, tens um espírito antigo. Viveste há cem anos, foste bravo, foste guerreiro. Partiste para o fundo do mar e estás a ressurgir das águas para trazer paz e aeste lar. Tu es o prometido, aquele que salvará as dívidas dos antepassados. Tu é o homem que buscará a cura de todos os males. Tu marchará ao lado das estrelas e levará as manchas da lua porque tens mãos de chuva. O teu sorriso de águas apagará o fogo em todas as almas (CHIZIANE, 2000, p. 28).

Esses efeitos espaciais muitas vezes são projetados pelas imagens da natureza e pelos corpos, o que novamente nos fazem crer que os romances adquirem características performáticas. Natureza essa desfragmentada pela guerra: “Durante a revolução,

brigamos com a vida e com a natureza. Avaliámos as plantas pelo tamanho dos frutos, nenhum de nós tinha capacidade de analisar a raiz da miséria” (CHIZIANE, 2000, p. 49). A pesquisadora Graciela Ravetti afirma:

A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contexto e os contextos são de transformações e movimentos gerados de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, consciente ou não (RAVETTI, 2002, p. 82).

Por este viés, ressaltamos que tratarmos de espacialidade e performance em Chiziane é desafiador, todavia se torna importante dínamo para o entendimento da construção especular das transformações sociais, políticas, culturais ocorridas durante e após longo período de guerras, cuja relação entre literatura e realidade social, silenciada, ocorre em íntima instância. Em *O Sétimo Juramento* o estatuto de espacialidade escritural é impulsionado por uma visão multifacetada, dissidente, transgressora e flutuante – portanto, performática. Vejamos a passagem do romance: “Evaporou-se a água das armas que refresca os destinos da humanidade, tudo é fogo. Mulher e homem, forte e fraco, fogo e água, desfilam em círculo como as estações do ano” (CHIZIANE, 2000, p. 11). Na narrativa africana existe uma grande valorização da ancestralidade, dos mitos e do passado, uma valorização da cultura tradicional, as narrativas buscam no imaginário ancestral, marcas do sobrenatural e, principalmente, do animismo das culturas africanas. Neste sentido, em África surgiu um novo termo para conceituar a literatura dita pelo ocidente como fantástica, devido a todo um conceito

específico o termo “realismo animismo” (PEPETELA, 1989) foi o que mais atendeu a realidade daqueles países. A interação entre cosmo, animismo e fetichismo religioso são estruturas fortes da cultura africana, a qual transita entre historicidade, mito e tradição oral. Com isso, podemos perceber na obra relações estabelecidas entre as narrativas e a cultura africanas:

Clemente está à janela. Da mãe herdou o hábito de despertar e respirar o cheiro do mundo. [...]. Fixa os olhos no céu negro. A chuva para e as nuvens fazem redemoinhos assustadores. Vê um bando de corvos medonhos em vôo rasante, rápidas e ameaçadoras como caça-bombardeiros em tempo de guerra. Recua. Tapa os olhos com as cortinas, mas a nuvem persegue-o. Assusta-se e lança um grito infernal (CHIZIANE, 2000, p. 19).

Embora no período de Independência tenhamos a figura de Noêmia de Souza com poemas, o despontar para o romance de autoria feminina só acontece com Paulina Chiziane, considerada a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, por sua vez, Chiziane, frequentemente, recusa a denominação de romancista e intitula-se com “contadora de histórias”, o que nos causa certa curiosidade, uma vez que tal titulação não aponta apenas para uma questão identitária, mas para um apontamento de sutilezas de sua criação literária performática na tentativa de resgate da tradição dos gritos africanos. Não há nenhuma ingenuidade no posicionamento de Chiziane, pois mulher e nação foram desde sempre narrados pela voz masculina e principalmente pela voz do colonizador. Na grafia da autora tanto a identidade feminina, como a identidade nacional são reconstruídas, e nada mais coerente que serem contadas/reconstruídas por uma mulher que traz para

dentro de suas obras a ancestralidade de quem é pertencente tanto ao universo feminino como ao universo dos griots.

Como bem afirma Leda Martins, em *Afrografias da memória*: “A voz da narração, articula no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o *performer* atual” (MARTINS, 1997, p. 63). Essa ideia provém do entendimento de que a materialidade de sua escrita se estrutura sobre pilares performáticos que transcendem os domínios do estritamente literário para adentrar-se em um campo no qual todos os elementos se confluem em uma espacialidade macro (texto escrito), projetando outras espacialidades. A pesquisadora Gaciela Ravetti compreende as narrativas performáticas como as narrativas que compartilham aspectos pertencentes à *performance* “no âmbito cênico e no político-social”. Nas narrativas há:

A exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciadador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobriografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabados, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 47).

Dentro deste viés, é possível concebermos a obra de Chiziane, na qual é constante a inserção de ritos e mitos na construção da narrativa. Notamos que os espaços cartografados geograficamente e os elementos da natureza se misturam com os espaços: místico, político, social, cultural, linguístico e performático, fazendo com que suas obras não se sustentem apenas na questão espacial da geográfica, mas em algo muito mais abrangente e movediço. No

qual se desdobram diversas formas de espacialidades, projetadas pelos signos e significantes dentro e fora do texto literário, o texto nos leva a crer que a própria palavra pode ser considerada como uma categoria da espacialidade: pois se ressignifica como espaço de insubmissão individual e coletiva da mulher negra africana. Notamos o excerto: “A avó Inês vai ao quarto do Clemente. Desperta-o. Toma-o nos braços com uma força extraordinária, como quem segura a mais preciosa das relíquias. Procura na mente histórias de encantar, mas a memória corre para o passado de mistérios e de verdades ocultas” (CHIZIANE, 2000, p. 26).

Ressaltamos aqui a duplicidade da concepção de espaço em relação à fala, primeiro no sentido saussuriano, sendo a linguagem manifestação concreta da língua e língua como sistema geral das regras, como afeição absoluta, universal e abstrata. Em segundo a linguagem pode ser considerada espacial, pois é composta de signos que possuem materialidade. O pesquisador Luis Alberto Brandão salienta:

A palavra é a manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, dimensão tátil do signo verbal. [...] O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção (BRANDÃO, 2013, p. 65).

À vista disso, retificamos que a literatura de Chiziane colabora para a expressão do horizonte de compreensão do presente e do passado moçambicano, ao mesmo tempo em que nos lança para um futuro com desejo de mudança. Partindo desse ponto, Pauline Chiziane vai costurando memórias e toma para si a voz de um

povo silenciado, com isso vai desenhando cartografias cheias de histórias desconhecidas do seu país. Em *O Sétimo Juramento e Ventos do Apocalipse*, por exemplo, ela vai delimitando espaços moçambicanos no contexto pós-colonial. Outro ponto interessante é que as mulheres constituem o eixo central de suas narrativas, bem como na maioria das vezes assumem papel de narrador principal – o que notamos não apenas no roance em questão. Fato interessante, pois o narrador contemporâneo em Chiziane se caracteriza pela narrativa performática, uma vez que adota estratégias de contadores de histórias. Nesse sentido consideramos que os(as) narradores(as) de Chiziane vão além da performance, pois trazem para o centro da narrativa não apenas memórias, trazem, sobretudo, *memórias cartografadas*. Tais memórias têm papel essencial para o resgate ancestral se tratando de mitos e ritos que ocorrem em território moçambicano, especialmente um mapeamento do interior da de Moçambique. Chiziane parece ir tecendo esses eixos a fim de reconstruir e reelaborar um mapa, desfarelado pelo ambiente de guerra, a partir de um olhar feminino africano em detrimento ao cânone ocidental. Chiziane sinaliza a devastação do território em várias passagens, podemos perceber em uma delas: Mãe e filho deixam a cidade com toda a segurança e aventuram-se para essas terras antes pacíficas, agora invadidas por guerreiros assanhados, que chacinam aldeias na esperança de resgatar a paz e a liberdade nas cinzas da vida (2000, p. 218). A autora grafa em seus romances a *escrivência* de diferentes graus de tensão no colonialismo e no pós. Revelando por intermédio de visão e escrita espaciais, marcando posicionamentos críticos, principalmente em relação à condição da mulher em Moçambique, valendo-se inúmeras vezes do recurso metafórico.

Para tal, a escritora utiliza-se também de um tempo espiralar, conceituado por Leda Martins nos ritmos do congado. Por conseguinte, a escrita de Chiziane se territorializa, na confluência de elementos espaciais dentro e fora do texto literário, os quais se desdobram em espacialidades, que por vez possuem características performáticas, marcadas pela grafia e voz da autora. Tais elementos são eixos espaciais fragmentados, bem como o próprio Moçambique pós-independência:

- Clemente, meu Clemente! O que foi? O que há?

O vento traz agora uma rajada fria, enquanto as nuvens se desfazem na chuva dos séculos. Das palavras da mãe Clemente nada escuta, porque o vento levou-lhe a alma na sua marcha. Os olhos abandonam as órbitas e prendem-se no espaço, como se tivessem esbarrado com o incrível, o terrível. Manchas de diversas tonalidades e formas bailam sobre o cinzento e ganham formas de vultos, de serpentes, de pássaros medonhos (CHIZIANE, 2000, p. 20).

A proliferação das imagens incertas parece que o texto está irremediavelmente desordenado, trata-se sem dúvida em um modo de tensionalizar as relações que circulam acerca da mulher e do povo moçambicano. Somado a isso se tem sinalizações rizomáticas e complexas ocasionadas, também, pela construção do tempo narrativo e das vozes narrativas, ou seja, Chiziane adquire o que Leda Martins categoriza como tempo espiralar:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em

processo de uma perene transformação, e concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Tal recurso contribui tanto como recurso estético e estilístico, como para o resgate ancestral através de mitos e ritos de Moçambique. A narrativa cede lugar a sujeitos signos: intérpretes e interpretantes, simultaneamente, em uma confluência de vozes, sujeitos e espaços. Todos os elementos de suas obras parecem fazer movimentos pendulares e simultâneos, criando um tempo-espaço performático.

Oh, Makhulu Mamba!

Os olhos de Suzy abandonam a revista colorida e ela ergue-se, apavorada.

- Mãe, para com isso!

Vera não para. Canta com um ritmo crescente e uma voz mais alucinante, hipnotizante. As crianças deliram.

- Mãe, por favor!

Susy [...] começa a abanar a cabeça ao ritmo do canto. Sente pruridos na alma, e começa a rasgar as roupas, porque seu corpo é percorrido por um milhão de formigas invisíveis.

Oh Makhulu Mamba!

- Mãe!

Os olhos saem das órbitas, vagueiam no espaço e ganham uma expressão de loucura profunda. Escancara a boca exhibe a dentadura de vampira. Os dedos transformam-se em garras. Move-se de

uma lado para o outro com passos selváticos. [...] Ruge. Arrota. Boceja. Balança o corpo ao ritmo das batucadas do fim do mundo. [...] Deita-se no chão e rasteja, o corpo move-se com a fluidez das cobras. Acaba de entrar em seu primeiro transe (CHIZIANE, 2000, p. 193).

As vozes narrativas, nos romances de Chiziane, revezam entre o narrador de primeira pessoa e de terceira pessoa, e no caso de *O Sétimo Juramento* as vozes se revezam entre vivos e mortos (onde os mortos se comunicam por sonhos). Com isso a escrita gera o tempo-espiral, produzindo efeitos espaciais extremamente dinâmicos, que adquirem performances tanto pela estrutura do texto, pelas imagens movediças que o texto às vezes cria, pela mistura dos tempos onírico e real. Também nos chama a atenção outro movimento pendular e performático: os rituais de magia. Em todas as obras podemos observar tais ocorrências, no qual o resgate ancestral se converte em dialogar tanto com as apropriações dos mitos e ritos, como no embate dado pela aculturação cristã (ou tentativa dessa). Homi Bhabha assinala:

Os termos do embate cultural [...] são produzidos performativamente. A representação da diferenciação não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Tomando como arcabouço teórico a noção de tempo espiralar de Leda Martins e *O Sétimo Juramento*, percebemos que tempo assume, na narrativa, uma espiralidade que rompe com a cronologia linear à medida que associa, concomitantemente, passado, presente e futuro, por meio do resgate da tradição e da memória utilizando-se do recurso performático e cartográfico, a fim de possibilitar a construção da identidade africana pós-independência. Acerca do tempo espiralar Martins nos elucida:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação, e concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Apropriamo-nos do conceito de Leda Martins para análise do romance de Paulina Chiziane, uma vez que a narrativa cede lugar a sujeitos signos: intérpretes e interpretantes, simultaneamente. Todos os elementos no romance parecem fazer movimentos pendulares e simultâneos, confundindo muitas vezes o leitor. As vozes narrativas dos romances parecem revezar entre protagonistas, e um narrador de terceira pessoa em uma confluência de vozes extremamente dinâmica adquirindo performances; outro movimento pendular interessante é a paisagem fragmentada e destruída de uma Moçambique pós-colonial. Também nos chama a atenção o movimento de costura realizado dentro das narrativas com o intuito de mostrar uma sociedade moçambicana primitiva preservada mesmo com a chegada do colonizador e para realizar essa costura da paisagem os romances se desdobram em outro movimento

pendular: a magia branca em simultaneidade da magia negra e, ainda, ambas em movimento pendular com a aculturação da elite moçambicana pela fé católica, isso se torna ainda mais visível em *O Sétimo Juramento*.

Suas ações coincidem com a do povo moçambicano no pós-independência, que desfragmentados, nesse aspecto o tempo espiralar ilustra muito pertinentemente, possuem em comum a língua, a ancestralidade, o território e em alguns casos a religião. Em uma possível leitura das obras, os narradores representam a voz da ancestralidade. De acordo com Laura Padilha, a ancestralidade integra-se a uma força vital e:

Constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa. [...] Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão as dos ancestrais, ou seja, os antepassados que são o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente (PADILHA, 1995, p. 10).

A morte não representa o fim da existência nas narrativas. Essa forma de apresentar o relato, principalmente em *O Sétimo Juramento*, pode ser lida na perspectiva do movimento ancestral, no qual, segundo Leda Martins, “nascimento, maturação e morte tornam-se [...] eventos naturais necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais

do tempo, tudo vai e tudo volta” (MARTINS, 2000, p. 79). Ainda segunda a estudiosa:

A ancestralidade, então, ocupa um lugar central nessas comunidades. A primazia do movimento ancestral, fora de inspiração matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processos de uma perene transformação. [...] Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito (MARTINS, 2000, p. 79).

Com o fragmento acima, depreende-se que a morte não é o fim de toda a existência. Essa perspectiva corrobora o caráter espiralar do tempo já que a ancestralidade evidencia um movimento que é retrospectivo, ao mesmo tempo, prospectivo. Deste modo, as narrativas estabelecem, através da narrativa, um jogo entre presente, passado e futuro. As narrativas, em sua maioria, rompem com a linearidade do tempo, dando sustentação ao que Leda Martins definiu como tempo espiralar. Tal perspectiva, característica a cultura moçambicana, e, significativa, distinta da cultura ocidental, vê a morte como algo que faz parte da dinâmica da vida. Isso explicita a possibilidade da coexistência de vários tempos, “dos quais o passado é lugar de um saber de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitados” (MARTINS, 2000, p.80).

O romance traz outra maneira de contar a tradição, agora pelas múltiplas vozes femininas, que remontam os espaços de Moçambique. Pela escrita de Paulina Chiziane conhecemos lugares mais próximos ao coração do país, interior e os seus costumes. O

país descrito por Chiziane é um Moçambique visto no presente, lido constantemente pelo passado, na tentativa de ampliar os caminhos para o futuro, utilizando-se tanto do tempo espiralar como da cartografia, reconstruindo espaços e construindo espacialidades pela escrita feminina africana contemporânea, balizando-se nas crenças da tradição e na História política e social de Moçambique. Chiziane reinventa o espaço da narrativa por meio do espaço cartográfico e mítico, cuja escrita, com elementos da cartografia e do tempo espiralar, territorializa uma escrita performática e feminina no imaginário, na religiosidade e na espacialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo “Eu, mulher por visão do mundo” a autora declara que ficaria satisfeita “no dia em que conseguir lançar na terra fértil a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem a geração do sofrimento” (CHIZIANE, 2013 ,p. 205). Percebe-se claramente a intenção da autora de promover a reflexão sobre a condição das mulheres – utilizando com metáfora a natureza como grande representação da força feminina, ou seja, a ressignificação do espaço como força feminina. Partindo desses pontos percebemos que Chiziane explicita a fragmentação e as controvérsias das identidades femininas moçambicanas, outro ponto que a cartografia adquire em sua obra, bem como a fragmentação reforça a necessidade unicidade feminina. Pensando por esse viés acreditamos que a retomada da ancestralidade ocorre como ponto central para que as narrativas consigam auxiliar no processo de coletividade feminina e também cartográfica.

Paulina Chiziane apresenta uma escrita que focaliza a força chamada desejo, capaz de transgredir os engessamentos postulados à mulher dentro da sociedade moçambicana, e, conseqüentemente, às configurações das noções de poder, por meio de subversões e ressignificações, finalmente, uma escrita considerada como local legítimo para uma reflexão crítico-criativa de memórias individual (corporal) e coletivas. Nos apontando para necessidade de repararmos o papel da mulher na construção da identidade de uma nação. Paulina Chiziane destaca as vendas da tradição e da junção da cultura europeia à africana, costurando mitos, tradições, lugares unindo por semelhança cultural que compõem o próprio país. Traça um mapa contemporâneo redesenhado pelo olhar e pela escrita feminina, propondo, pois, uma nova cartografia poética, redefinida pelo feminino. Ao longo vai adentrando interiores da África e através de suas personagens, vai trazendo reflexões acerca do que a cultura do colonizador cristalizou, todavia lança olhares de esperança através do resgate ancestral. Essa nova forma de olhar o passado e o espaço real no campo da literatura, em Chiziane, se constitui em cartogramas poéticos e míticos que nos permite olhar de outra maneira o continente africano, nos ajudando a refletir e reformular os espaços tanto físico, mítico como do narrado, hoje ocupado também por mulheres.

O romance reflete sobre uma África desfragmentada pelas guerras, ela consegue cartografar uma espécie de mapa que se perfoma na escrita. Esse é costurado tanto por meio da cartografia, quanto por meio da ancestralidade e concomitantemente ela se utiliza do tempo espiralar para tornar mais visível, mas ao mesmo tempo movediço. Isso reforça a questão da ancestralidade, ao mesmo tempo que tenta recolher vestígios de identidade do povo

Africano. Esse resgate auxilia na construção de um cartograma mágico-poético. Definido pelos movimentos de ir e vir no espaço e no tempo, bem como das vozes narrativas adquirindo características performáticas e trazendo à grafia de Chiziane o mesmo caráter.

A reelaboração e reconstrução de espaços desfragmentados pelo ambiente de guerra e/ou pós-guerra dentro do espaço literário, destinado quase que exclusivamente ao homem. Adquire em *O Sétimo Juramento* uma forma/força motriz que denuncia as mutilações dos direitos das mulheres, desvela a tentativa de apagamento da ancestralidade moçambicana por parte do colonizador. Nesse sentido, tanto as espacialidades, quanto as performances funcionam como atos vitais de transmissão do saber social, da perpetuação da memória individual e coletiva, e reconstrução da cartografia desfragmentada e da identidade.

REFERÊNCIAS

BABHA, Homi K. **O local da cultura**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. Editora Perspectiva, Belo Horizonte – MG, FAPEMIG, 2013.

CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Editorial Caminho, Lisboa, 2000.

_____. **Eu mulher... por uma nova visão de mundo**. Revista do núcleo, 2013.

_____. **Ventos do Apocalipse**. Editorial Caminho, Lisboa. 2006.

MARTINS, Leda Martins. **A oralitura da memória**. In Fonseca, Maria Nazareth. Brasil afro-brasileiro. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

_____. **Afrografias da Memória:** O reinado do Rosário no Jatobá. Mazza Edições, Belo Horizonte, 1997.

PADILHA, Laura Calvacante. **Entre voz e letra:** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Editora EDUFF, Niterói, 1995.

PEPETELA. Lueji. **O nascimento de um império.** Porto, Portugal: União dos Escritores Angolanos, 1989.

RAVETTI, Graciela. **Narrativas performáticas.** In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, Belo Horizonte, 2002, p. 47-68.

_____. **O corpo na letra:** o transgênero performático. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). Mediações performáticas latino americanas. Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2003, p. 81-90.

NO SEU PESCOÇO E O FUTURO PARECE BOM: GÊNERO E ESCRITA NA LITERATURA NIGERIANA

Profa Ma. Camilla Rodrigues Protetor (UFPE/PPGL)

Introdução

As literaturas africanas apresentam semelhanças em suas temáticas, sejam elas relacionadas à primeira fase libertária, à segunda nacionalista ou à terceira que dá voz a temas que transcendem o social. Por aspectos convergentes é que se propôs o estudo entre duas escritoras contemporâneas nigerianas.

A literatura de Chimamanda Ngozi Adichie transita entre o público e o privado, o global e o local com temas que vão desde retratos da guerra e diáspora a transitoriedade social/cultural e núcleo familiar. A singularidade da obra *No seu pescoço* está na excentricidade das personagens apresentadas, já que a autora singulariza e isola essas personagens ao passo em que trás concepções universais para a construção das mesmas. A coletânea de contos apresentados por Chimamanda em *No seu pescoço* retrata um

olhar diferente sobre a Nigéria, apresentando narrativas plurais e atemporais. Criticamente, a autora contraria os estereótipos das histórias únicas, transitando entre as camadas da esfera social nigeriana, além de retratar de forma incomum a diáspora negra.

A literatura produzida por Lesley Nneka Arimah na coletânea de contos presentes no livro *O que acontece quando um homem cai do céu* centra-se na figura feminina nos mais diversos cenários nigerianos, além de levantar opressões não só de gênero, mas de classe, raça e faixa etária. As narrativas enchem-se de história e cotidiano, trazendo às narrativas vivências da infância, gravidez, memórias e traumas num cenário necropolítico. Assim, em seu livro de estréia, a autora traz temas atemporais e inquietantes.

A predileção por *O futuro parece bom* e *No seu pescoço* dar-se pela convergência de fatores, primeiramente por trazer a assinatura de duas escritoras nigerianas diaspóricas e pela atemporalidade das temáticas presentes nos contos que convergem ao passo em que divergem, apresentando cenários, personagens e construções diferentes, mas que prendem o leitor num misto de incerteza com o final que surpreende. Assim, as autoras, além de fazerem parte de um novo ciclo literário que questiona o majoritarismo da literatura fálica nigeriana, excluem-se da classificação de subliteratura, trazendo em seus textos empoderamento, pluralidade e vozes negras que ecoam nos respectivos textos através dos continentes, além de se recusarem o imaginário de que não há voz para as mulheres em África, contrariando as histórias únicas.

A quem fala a literatura negra?

Nas duras décadas que antecederam o movimento libertário da negritude, os negros por diversas vezes foram – e ainda são – ‘categorizados’ como raça inferior, caracterizando esse movimento como racismo estrutural, ou seja, práticas disfarçadas pelo sistema. Essas ações excluíram o negro de lugares de privilégio e fala, além de afastados da intelectualidade atuante e massiva, restando-lhes o lugar de escuta. Porém, contrariando as imposições estruturantes a literatura negra tem um caráter denunciativo, ao passo que reivindica o lugar dentro da historiografia literária rompendo silêncios. A maioria desses escritores e escritoras assume o papel de ativista literário e social, re-criando possibilidades e meios de atuação. Desta forma vale o questionamento, quais e quantas histórias deixaram de ser faladas e ouvidas e as faladas a quem chegaram?

Durante a Convenção dos Direitos das Mulheres, em Akron, Ohio em 1851, restrito a mulheres brancas, Sojourner Truth (apud Djamila Ribeiro, 2017, p.20) pronunciou-se,

[...] Aquele homem lá diz que uma mulher precisa ser ajudada ao entrar em carruagens, e levantada sobre as valas, e ficar nos melhores lugares onde quer que vá. Ninguém me ajuda em lugar nenhum! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Eu arei, eu plantei e eu recolhi tudo para os celeiros. E nenhum homem pode me auxiliar. E eu não sou uma mulher? [...]. (RIBEIRO, 2017, p.20)

Truth além de questionar o lugar de fala da mulher negra, questiona a categorização mulher assim como teorizou, décadas

mais tarde, Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003). Fica assim explícito que pra ser mulher não lhe bastava o gênero, pois naquele momento a luta pelos direitos das mulheres brancas de classe média estava à frente dos direitos das demais. Nesta categoria a raça e a classe tornam-se fatores agravantes quando se fala em segregação.

Segundo Djamila Ribeiro (2017, p.24) “o que a voz de Sojourner traz, além de inquietações e necessidade de existir, é evidenciar que as vozes esquecidas pelo feminismo hegemônico já falavam há muito tempo.”. Neste aspecto Chimamanda e Lesley são porta-vozes de várias outras que, conseqüentemente e por várias formas de opressão, foram silenciadas e buscam, com esforços, expor e corrigir as representações tendenciosas da mulher negra que não transitavam no público no papel de musas, mas permaneciam no privado na categoria de objeto. Desta forma, essas escritoras propagam a pluralidade na escrita, pois além de questionar a hegemonia intelectual massiva da branquitude, rompem com epistemologias cuja valoração é representada pela preservação do fixo e imutável, isto é, hierarquizada.

Para bell hooks (2014) a mulher negra foi colocada à margem da sociedade por uma tríplice segregação gênero, raça e classe que se atenuam mutuamente, servindo tal posicionamento para exemplificar a problemática levantada no início desse tópico. Outra teórica negra, Cleonora Hudson-Weems (1993), precursora dos estudos sobre *africana womanism*, aponta que as mulheres negras foram postas num lugar marginal pelo fator raça e só depois pelo gênero, visto que homens negros também sofreram opressões semelhantes, diferindo-se quando entrecortadas pelas opressões de gênero, já que o *africana womanism* considera a raça o fator

primordial para marginalizar a mulher negra, corroborando com os conceitos da metodologia interseccional. Tais questionamentos problematizam a escolha dos contos *corporea* desta análise que apresentam personagens engessadas por essas características, além de restringi-las do privilégio à fala. Nesse cenário além de ter o lugar de fala cerceado, as personagens sofrem impasses quanto à personalidade, pois, na realidade em que vivem ou na qual buscam ingressar, o universal é mais valioso do que o subjetivo.

Ainda sob essa perspectiva, a mulher negra precisa demonstrar maior cuidado com a literatura que produz, pois além de afetar a sociedade de forma emergente através de uma escrita realista e re-significativa, é necessário criar narrativas que transponham as barreiras do silenciamento, evidenciando a história não contada, vista, hegemonicamente, como marginal ou subliteratura e pondo as autoras como o outro do outro. Desta forma, a experiência literária negra transita entre o empírico e o teórico, transpondo e cruzando as epistemologias, além de ficcionalizar, de alguma forma, as narrativas reais, legitimando essas produções como identitárias e políticas. Sunday Bamisile (2012) corrobora essa ideia quando fala que,

(...) o papel de uma mulher como escritora é importante e o acto de escrever é uma forma de fortalecimento desse papel, uma vez que, por via disso, a mulher que escreve pode confrontar as forças do universo beligerante masculino que tentam, de uma maneira ou de outra, silenciar a sua voz. Através das suas obras literárias, as escritoras criam personagens, principalmente personagens femininas, papéis e acontecimentos, que as ajudam a afirmar a sua existência no tempo e na história. (BAMISILE, 2012, p.57-58)

Cerceadas pela fala e escuta, a escrita da mulher negra precisou se ater as oportunidades que encontrou para se fazer ouvida, assim como as literaturas de Chimamanda e Lesley, que têm o objetivo de alargar, aprofundar e, singularmente, pensar a literatura nigeriana, até então, majoritariamente masculina. Comumente encontram-se temáticas nessas literaturas que trazem à tona narrativas relacionadas à política, ao que é ser mulher numa sociedade opressora, questionamentos e visões daqueles que estão à margem e problemas socioculturais que apreendem essas vozes, porém não se restringe a isso, mas ao escolher esses dentre tantos temas, debruça-se sobre as letras um quinhão de ativismo. Seja nos séculos passados ou nos que se seguem, críticos literários não costumam comparar a literatura escrita por mulheres com as produzidas por homens que recebem o bônus de inovadores, extraordinários e incomparáveis, bem como de canônicos. Ao levantar tais questões em críticas a respeito de uma arte que espelha, é produto e produtora da sociedade acentua-se a premissa da hierarquização dos saberes. Aos poucos a literatura da mulher negra vem desconstruindo a visão de ‘subalterna’ ao desligar-se do canônico e hegemônico como referências, passando a operar através da preservação da alteridade, reforçando que, nesse aspecto, as escolhas dos temas induzem a pluralidade social e literária e não a hierarquização.

A hierarquização social e os valores estruturantes negam a mulher assumir o papel de ser ela mesma, é sempre referenciada por terceiros, como a filha, a esposa, a mãe e a mulher negra ainda é posta como a outra, sujeito do privado apresentando-se num espaço vazio entre os demais sujeitos, ou seja, nunca encruzilhada em que

todos os pontos se unem e formam um sujeito de características fragmentas.

O futuro parece bom (2018) e *No seu pescoço (2017)* são contos que estão incrustados nessa realidade apresentando personagens corrompidas por silêncios consecutivos. Isso posto, Grada Kilomba em *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* acrescenta que,

Black women have thus been positioned within several discourses that misrepresent our own reality: a debate on racism where the subject is Black male; a gendered discourse where the subject is *white* female; and a discourse on class where ‘race’ has no place at all. We occupy a very critical place within theory.

It is because of this ideological lack, [...] that Black women inhabit an empty space, a space that overlaps the margins of ‘race’ and gender; the so-called ‘this space’. (KILOMBA, 2010, p. 56)

Cabe as mulheres negras usarem desse lugar vago para criarem teorias que acentuem as perspectivas teóricas que as privilegiem, contrariando o comum – aceitável –, como diz Djamilia Ribeiro (2017) que não é apenas permissível a mulher negra, como também a outras ‘minorias’, falar somente sobre a condição vivida e reduzir estas experiências a uma forma marginalizada do conhecimento e com valor inferior a um seguimento teórico. Como representação a essas questões, tem-se as autoras Chimamanda e Lesley que transitam entre realidades distintas, já que escrevem a partir da diáspora.

Carole Boyce Davies em *Women, writing and identity* (2003) fala sobre a questão de ser migrante e escritora. Em síntese, ela afirma que,

The re-negotiating of identities is fundamental to migration as it is fundamental to Black women's writing in cross-cultural contexts. It is the convergence of multiple places and cultures that renegotiates the terms of Black women's experience that in turn negotiates and re-negotiates their identities. (DAVIES, 2003, p. 2)

As autoras, Chimamanda e Lesley, desta forma, pertencem ao território transitório, num entre-lugar diaspórico, por apresentarem narrativas que transitam nas duas culturas, nas quais estão imersas em que a Nigéria não apresenta uma realidade homogenia – fugindo do pragmatismo da história única sugerido por Chimamanda em *the danger of a single storie* (2009) –, mas realidades que se fundem como nos contos aqui analisados e personagens amarradas em tramas que não se encaixam ou são obrigadas a se adequarem por padrões permitindo a narrativa um caráter atemporal.

As escritoras não estão diretamente em busca de uma memória coletiva, nem de uma autenticidade africana, seja lá o que isso signifique, mas criam uma nova versão da literatura nigeriana que destoa da ‘realidade’ imaginada, distorcida. Contrariando o imaginário ocidental, Chimamanda, num TedTalk, afirma que pra criar uma história única, basta que se “[...] mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.” (ADICHIE, 2009, s/p). Elas simplesmente

re-criam e autenticam uma singularidade nos enredos transcritos nas narrativas.

Formas de identidade e diferença

Audre Lorde (1997) acredita que o silêncio imposto as ‘minorias’ é facilmente reversível em ações quando usado de forma consciente para expor e expulsar os medos impostos por uma sociedade historicamente opressora. Para a teórica, escrever é a melhor forma de comunicar os sentimentos, numa perspectiva não somente teórica, mas empírica e histórica que reforça o local de fala aonde se anuncia o sujeito. Discursa,

Para quem escrevemos, é necessário examinar não só a verdade do que falamos, mas também a verdade da linguagem em que o dizemos. Para outras, se trata de compartilhar e difundir aquelas palavras que significam tanto para nós. Mas em princípio, para todas nós, é necessário ensinar com a vida e com as palavras essas verdades que acreditamos e conhecemos mais além do entendimento. (LORDE, 1977, s/p)

A citação acima possibilita a leitura de que a literatura enquanto arte tem muito desses questionamentos – visibilidade e audibilidade – ao transmitir histórias rejeitadas pela história oficial, trazer à tona e tornar anormal o silêncio imposto durante décadas, essa é uma das chaves da literatura de Chimamanda e Lesley. Audre Lorde (1977, s/p) quando afirma que “[...] a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de auto-revelação, o que sempre parece carregado de perigo.” é assertiva com as personagens dos contos *corpora* que estão

inseridas num lugar desprivilegiado de fala, no qual os ciclos de silêncio não são quebrados, mas em algum momento da narrativa é interrompido devido ao reconhecimento delas enquanto sujeito social. As autoras mostram exatamente como a falta de diálogo, de escuta e o medo corrompem o sujeito feminino e o reserva a um lugar as sombras, castrando-o de sua identidade, que através da literatura, apropria-se e molda a linguagem como uma forma de romper com os ciclos de silêncio impostos as mulheres, principalmente a mulher negra.

A personagem do conto *No seu pescoço*, Akunna, esta imersa e acorrentada por fatores como os supracitados. Após ser assediada, tendo seu lugar de fala cerceado por questões sociais e familiares, não encontra conforto para falar sobre o acontecido, ainda assim, ela compreende a severidade do caso e sabe que não será a única a sofrer tal agressão, mas prefere manter-se as sombras e, de alguma forma, esquecer a agressão, reforçando ainda mais as barreiras que lhes são impostas, primeiro enquanto migrante africana e posteriormente por se tratar de uma mulher negra, ou seja, para a sociedade em que está inserida naquele dado momento ela é um sujeito que está dupla ou triplamente sentenciado à margem, sem escolhas ou opções de rompimento, mais uma vez, os ciclos viciosos de opressão se repetem. Narra,

Você se trancou no banheiro até que ele voltasse para cima e, na manhã seguinte, você foi embora, caminhando pela longa estrada tortuosa, sentindo o cheiro dos peixes no lago. Viu quando ele passou de carro [...] e não buzinou. Perguntou-se o que diria para a mulher para explicar sua partida. (ADICHIE, 2017, p.127)

Ao optar pela escrita em segunda pessoa, Chimamanda acentua o tom das incertezas da personagem, como se o leitor fosse integrante estrutural da narrativa. Essa dupla colocação do leitor – enquanto parte da narrativa e expectador – torna o texto singular, pois inverte os papéis textuais – transitando entre externo – interno – externo –, proporcionando uma ação inesperada de quem lê transformando o conto numa alegoria performática, em que a inércia cede lugar à ação e ao questionamento, carregando ainda mais de realidade a narrativa.

Ruth Brandão (2006, p.36) traz uma definição que ilustra o sentimento de elemento interno da narrativa, chamado por ela de fantasmas psíquicos, que o leitor apresenta ao se deparar com esta forma discursiva, na qual “[...] através do jogo de significantes, que a literatura encena e que as personagens sustentam, exibem-se o movimento dinâmico dos fantasmas psíquicos, rompendo-se a fronteira do real e da ficção, do leitor e da personagem.”, e nesse conto pergunta-se: quem rompeu as barreiras, a personagem ou o leitor? Talvez o objetivo de Chimamanda fosse esse, criar um terceiro espaço, no qual a presença dos dois, enquanto elementos narrativos e reais, coexistissem.

A personagem central do conto *no seu pescoço*, Akkuna, apresenta uma característica marcante, o estranhamento, que coloca a personagem num ciclo vicioso de questionamentos a respeito de si mesma, das diferenças e vivências e de como, mergulhada numa sociedade declaradamente racista, a história única torna-se realmente perigosa, narra “[...] Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos.”

(Adichie, 2017, p. 126). Chimamanda em *the danguer of a single storie* diz,

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. [...] Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. (ADICHIE, 2009, s/p)

Na passagem acima é inegável a aproximação entre Chimamanda e Akunna, é como se de alguma forma a narradora cedesse à voz a autora, misturando narrativa e narração.

Lesley em *O futuro parece bom* opta por uma escrita direta em que se dirige ao leitor sem rodeios. Ao colocar um discurso em terceira pessoa torna o leitor um expectador direto da situação, mergulhado no cenário. Ela também coloca o sujeito feminino numa encruzilhada de não ditos, na qual o direito a fala é negado. Ao optar pela colocação pronominal em terceira pessoa do plural, a autora sugere a generalização do sujeito, e por consequência uma apatia, já que nomear é depositar afeto. Assim ela traz a imagem da mulher objetificada, corrompendo a subjetividade do sujeito o que corrobora ao anteriormente apontado, estigmatizando a mulher negra com o outro do outro, Grada Kilomba (2012). Ezinma e Biafra são as únicas personagens nomeadas, mas que sugerem, ainda assim, uma padronização da figura feminina constatada ao final da narrativa.

Mesmo numa breve leitura, é possível inferir que a não-nominação das personagens trata-se de um elemento próprio

do conto e que propícia esse olhar universal sobre a mulher, na qual suas definições são resultantes dos valores que carregam e que lhes são dados. No excerto abaixo, a narradora descreve uma situação na qual a personagem é identificada somente como mãe ao longo do texto, demonstrando que a história dela não é única e dependendo do período histórico em que se passa é comum. Ainda na sua juventude, a personagem mãe o assemelha aquela que será sua primogênita – Biafra – e é, assim como a filha, dispensada de um casamento promissor, ela por questões políticas e a filha por questões raciais e sociais. Além disso, a falta subjetividade e a presença de uma valoração, a sugestão de mercantilização – quanto se pode pagar por ela –, e a dispensa apática delas enquanto sujeito.

Ela senta ao lado dele e eles escutam os grilos e a respiração um do outro. Quando ele coloca o braço ao seu redor, ela se apóia nele e chora pela primeira vez desde a noite do seu noivado, há muitos meses. Quando ele coloca um inhame no seu colo, ela ri. E quando ele pega as suas mãos, ela pensa: eu valho três inhames. (ARIMAH, 2018, p.11)

Lesley ainda aponta em *o futuro parece bom* uma das estatísticas de maior recorrência e dependência da mulher diante do sujeito masculino, a financeira, demonstrando cuidado ao apresentar uma leitura sociológica atual nos contos. Fatores como esses, levam Biafra ‘Bibi’ a sofrer assédio e agressões ocasionadas por um relacionamento abusivo. É instigante como a autora metaforiza a felicidade através de dois aspectos: o que se tem e o quanto se vale, construindo o romance dessa personagem numa realidade de fumaça, que, ao mais fraco dos ventos, se dissipa.

Ele aluga um apartamento para ela. Ele empresta um carro para ela. *Ele a cega com uma constelação de presentes, coisas que ela nunca antes tivera, como dinheiro para gastar e orgasmos.* (...) ela fica sentada no apartamento que está no nome dele, e dirige o carro também no nome dele, e se pergunta o que há de tão precioso neste nome que ele não quer lhe dar. E quando ele finalmente retorna e a encontra fazendo as malas e agarra os cabelos dela, puxando, gritando que até isso era dele, ela é atingida... pelos seus punhos, sim, mas também pela percepção de que talvez a sua mãe estivesse certa. (ARIMAH, 2018, p. 12 *grifos meus*)

Ezinma apresenta todas as personagens do conto, como uma narradora-personagem fantasmagórica e alegórica que não existe no plano real-ficcional, encenando o conto com a subjetividade de quem narra. Além de norte cênico, já que abre e fecha todas as cenas, é também a personificação do silêncio e apagamento da figura feminina na sociedade, explicitamente identificados quando assassinada, confundida com a irmã, o que corrobora a visão unilateral, objetificada e apática característica do feminicídio. Lê-se,

Godwin, tão desacostumado a ouvir um “não” que a palavra o atinge como uma onda de ácido, dissolvendo a decência superficial de uma pessoa que sempre consegue o que quer. (...) e é assim que ele acabou ali, observando Ezinma – que se parece tanto com a irmã de costas – se atrapalhar com a chave estranha na fechadura do apartamento de Bibi e não ver quem chega atrás dela: Godwin com uma arma, e o tiro que ele dá em suas costas. (ARIMAH, 2018, p. 13)

O que essas personagens de *O futuro parece bom* e *No*

seu pescoço têm em comum são histórias que se cruzam em diversas instancias, não somente o silenciamento histórico que entrecruza essas narrativas, como também os abusos dentro e fora dos relacionamentos e a chance inesperada de mudar de vida e mesmo semelhantes, as personagens aparecem múltiplas. São assim abordados pelas autoras, no não dito do texto, a solidão e o mito da in-fragilidade da mulher negra, como um sujeito indolor e insensível que está destinado a sentir tais recusas. bell hooks em *Não sou eu uma mulher* (2014) discute sobre como a mulher negra era vista durante e posteriormente à escravidão e os mitos que perduram na atualidade, reafirmando a sexualização, a permissividade e a valorização do corpo negro feminino, assim como acontece as duas personagens dos contos em análise – Akunna, assediada pelo ‘tio’ e Biafra, tida como sexualmente permissiva pelo ‘companheiro’ –, além da ausência de compaixão. bell hooks (2014) ainda adverte para a forma animalésca com a qual é tratada a mulher negra. Esses questionamentos se adéquam as personagens principalmente a Biafra que vive num relacionamento com um homem branco, rico e abusivo, desenhado, de certo modo, o retrato do colonizador.

Salienta bell hooks sobre leituras de Susan Brownmiller,

[...] A designação de todas as mulheres negras como sexualmente depravadas, imorais e perdidas teve a sua raiz no sistema escravagista. As mulheres brancas e os homens justificaram a exploração sexual das mulheres negras escravizadas argumentando que *elas eram as promotoras das relações sexuais com os homens. De tal pensamento emergiu o estereótipo das mulheres negras como sexualmente selvagens, e em termos sexuais uma selvagem sexual, uma não-humano, um*

animal não podia ser violado. (HOOKS, 2014, p.39 grifos nossos)

A citação acima corrobora o que foi discutido no início deste artigo com a colocação de Sojourner Truth (1851) sobre não ser mulher e sobre ter direitos negados pela condição de raça e gênero entrecortada também pela classe, no que diz respeito às personagens analisadas.

Lesley, como já exposto, faz uma analogia entre o público e privado, colocando como palco desse impasse Biafra que busca não só a ascensão social, mas um relacionamento, quando percebe que o ‘companheiro’ não tem as mesmas intenções que ela, evidente em: “Na única vez em que ela fala de casamento, ele vai embora e ela não consegue contatá-lo por doze dias. Doze dias que esvaziam a sua conta bancária; [...], e se pergunta o que há de tão precioso neste nome que ele não quer lhe dar.” (Arimah, 2017, p.12).

Diferente de Biafra, Akunna vive em um relacionamento complementar e desprendido, pois o objetivo da personagem é o crescimento pessoal o que não interfere no relacionamento, “[...] Ele perguntou se você ia voltar, e você lembrou a ele que tinha um green card e que ia perdê-lo se não voltasse em menos de um ano. Ele disse que você sabia o que ele queria dizer, você ia voltar, voltar mesmo?” (Adichie, 2017, p.138). Os dilemas que cercam essa personagem estão relacionados à interioridade, o não pertencimento e questões relacionadas à raça.

Pela reação das pessoas, você sabia que vocês dois eram anormais — o jeito como os grosseiros eram grosseiros demais e os simpáticos, simpáticos demais. As velhas e os velhos brancos que murmuravam e o encaravam, os homens negros que balançavam

a cabeça para você, as mulheres negras com pena nos olhos, lamentando sua falta de autoestima, seu desprezo por si mesma. (ADICHIE, 2017, p.136)

Assim, enquanto uma personagem busca não só por seus esforços, mas através de um casamento promissor a mudança de vida e tem como foco o individual, exposto a através das intrigas com a irmã e a recusa da mãe, a outra busca a integridade e carrega consigo a coletividade, já que o Green card significa uma conquista para a família, seus esforços e ações também sintetizam esse sentimento.

Algumas considerações

As autoras permitem-se ser atemporais trazendo às narrativas finais com possibilidades, nos quais as certezas se fixam através do viés psicológico. Além de colocarem em evidência a imagem da mulher contemporânea mimetizada através de três personagens complexas e particulares, em comum são histórias que se cruzam em diversas instancias, no silenciamento histórico ao qual são postas como também os abusos dentro e fora dos relacionamentos, a chance inesperada de mudar de vida, o racismo, ou seja, são narrativas e personagens carregadas de fatores interseccionais e necropolíticos.

Chimamanda Adichie carrega de incertezas a personagem central de *no seu pescoço*, Akkuna, que transitar à margem ao trazer opressão, assédio e medo em contraponto à coragem interior numa narrativa complexa, na qual a maior das mensagens seja a interioridade e a busca por si próprio, mas que possibilita um leque de abordagens temáticas.

Lesley Arimah, por sua vez, carrega de oposição o conto *o futuro parece bom* quando opta por colocar personagens com personalidades distintas e opostas, mas que sustentam a mesma carga social na qual Biafra representa a obsessão pelo materialismo, enquanto Ezinma representa a vitalidade interior, a comoção e a compaixão. Ao colocar uma trindade de mulheres, a autora expõe e reflete para além de problemas familiares, mas sobre a dororidade e do comportamento diante da opressão do sujeito feminino, principalmente a mulher negra, posta como objetificável e não como sujeitos sociais e políticos.

Além dos fatores supracitados os contos permitem análises sócio-literárias, políticas e ativistas por serem escritos por mulheres em trânsito, isto é, que remetem as narrativas à culturas distintas resultando numa narrativa polifônica. Assim, a presente análise preocupou-se em convergir às personagens, adequando o material teórico as necessidades da obra, fazendo analogias com elementos internos e externos, acentuando escritoras e teóricas negras esquecidas pela crítica hegemônica.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. Oxford University, UK: Tedglobal, 2009. 18 min e 43 seg. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br#t-70189> Acesso em 16 de out de 2018.

_____. No seu pescoço. In: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. São Paulo: Companhia das letras, 2017. p.125-138.

ARIMAH, Lesley Nneka. O futuro parece bom. In: ARIMAH, Lesley Nneka. **O que acontece quando um homem cai do céu**. São Paulo: kapulana, 2018. p. 9-13.

BAMISILE, Sunday Adetunji. **Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana.** 2012. p.519. Tese de doutorado.Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

BRANDÃO, Ruth. **Mulher ao pé da letra:** a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** Feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003..

DAVIES, Carole Boyce. **Black women, writing and identity.** New York: Taylor & Francis e-Library, 2003

HOOKS, bell. Não sou eu uma mulher. [S.l.]: Plataforma gueto, 2014.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves.** Troy, Michigan: Bedford Publishers, Inc, 1993.

KILOMBA, Grada. Plantations memories. Episodes of everyday racism. 2nd Ed.Auflage: UNRAST, 2010.

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em linguagem e ação.** In: Lesbianismo e Literatura da Modern Language Association. Chicago, Illinois,1977. Disponível em: <https://transformativa.wordpress.com/2017/01/31/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao-audre-lorde/> . Acesso em 02 de Nov. de 2018.

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



O CORPO QUE NEGA A MORDAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO EM PAULA TAVARES

Prof. Ms. Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/ PPgEL)

O percurso histórico das relações estabelecidas entre os gêneros, quando analisada a partir de uma ótica não hegemônica, nos permite delinear uma fratura social, política e cultural cuja pretensão é significar e estruturar o sujeito mulher a partir de valores e normas que o submete às instâncias patriarcais da sociedade.

Dentro de uma perspectiva de gênero, o domínio do campo social não é igualitário entre homem e mulher, mas exercido a partir de parâmetros binários nos quais um dos polos detém o poder em detrimento do outro. As mulheres, neste panorama, encontram-se aliadas do controle sobre si e sobre o outro, uma vez que, há séculos, cristalizou-se o lugar delas e seus papéis na sociedade tornando-as meros objetos, posses de dominadores do sexo oposto. Essa é uma forma do patriarcado em monopolizar o domínio social a partir de uma naturalização dos discursos que enfatizam funções secundárias para as mulheres, é um jogo de



podas políticas que visam a negação de poder de qualquer ordem ao sexo feminino.

O sistema patriarcal deve ser entendido como:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Desse modo, à mulher são empregados diversos estigmas que resvalam na sua condição enquanto sujeito dominado, pois, a partir do momento em que é afastada do privilégio da autoridade, ela se torna alguém que obedece e resigna-se ao que é imposto. Essa manipulação põe a mulher à margem de modo que ela seja significada “pela submissão, resignação e falta de voz” (ZOLIN, 2005, p. 183).

Seguindo nessa linha de raciocínio, as mulheres sofrem proibições em diversos setores, como quando não têm acesso ao domínio da escrita, por exemplo, que, por sua vez, deve ser entendida como instrumento de poder uma vez que dá à mulher a oportunidade de se inscrever na história.

Hélène Cixous já havia trazido no clássico **O riso da Medusa** (1975) uma percepção de escrita produzida por mulheres. Segundo a autora, elas devem escrever sobre si mesmas e fazer com que as mulheres escrevam, trazê-las para a escrita, porque elas precisam se colocar no texto e, a partir deste, se colocar no mundo. Emergindo no texto, estariam perpetuando a si mesmas

na história, pois uma vez que o passado fechou-lhes as portas do conhecimento, faz-se urgente o desvelo do trabalho feminino na literatura.

O futuro não pode mais ser determinado através do passado. Eu não nego que os seus efeitos ainda estão entre nós. Mas, eu me recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).

Representar-se no texto literário é, segundo Cixous, romper com o modelo canônico que apresenta a mulher como musa, não como autora. Falando de si, colocando-se na tessitura de um escrito, a mulher estaria logrando a repetição do sistema que a submete e cala sua voz e se pondo no contar histórico do mundo, como escritoras de suas próprias vivências.

No artigo **A literatura de autoria feminina na América Latina**, Luiza Lobo reacende a discussão proposta por Cixous, afirma que as mulheres precisam criar, através da literatura, um espaço propício para a representação feminina, afirmando que há a necessidade de que “a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação** próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**” (LOBO, 2020, grifos da autora).

Sendo o olhar da diferença, como propõe Lobo, várias poetisas, de diversos continentes, trazem em suas poéticas essa construção sob o viés de diferentes temáticas, como o erotismo do corpo feminino, por exemplo.

Dentro dessa proposta, encontramos Paula Tavares, nascida em Huíla, Sul de Angola, em 1952, que vem abrindo, desde 1985,

caminhos na poesia, desvelando o corpo feminino em versos que tratam da natureza da mulher em seu íntimo, escrevendo poéticas de um erotismo instigante. Tem uma obra extensa dividida em poesia, prosa e estudos sobre a história de Angola, além de estar presente em diversas antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia.

Várias referências às demandas da escrita feminina enquanto processo de divulgação e engendramento de um viés de produção de mulheres podem ser vistas nos livros de Paula Tavares. Em **O lago da lua**, de 1999, por exemplo, encontramos o seguinte poema que retoma o que foi discutido até então.

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta (1999, p. 79)

Nestes versos, é notória a alusão ao silêncio imposto às mulheres se levarmos em consideração as imagens propostas pela poetisa. A mulher narrada estava calada, entoando um canto de espera, aguardando o momento em que, finalmente, iria impor sua voz, seu discurso, espera esta que aqui deve ser interpretada como o local interdito reservado às mulheres, local de silêncio, passividade e de não movimento, ou seja, de imobilidade.

No 3º verso, há a quebra com o anterior, uma vez que agora é trazida a ideia de que ela não canta apenas, mas liberta pássaros há tempos enjaulados na garganta. Devemos salientar que a gaiola era a própria garganta, pois, uma vez negada qualquer possibilidade de

discurso próprio à mulher, os pássaros, representação de liberdade, ficaram presos na garganta.

A prisão descrita no poema dá lugar ao grito de liberdade, quando, finalmente, os pássaros são soltos e deixam de habitar a garganta da personagem e ganham o mundo. Esse grito é, então, uma voz ensaiada que deixou de ser porvir e tornou-se discurso articulado.

Partindo da leitura de que o silenciamento foi imposto à mulher pela organização patriarcal do sistema social, podemos entender que esse silêncio, tendo sido colocado como regra, foi naturalizado pelas mulheres a partir de uma força simbólica. Sobre isso, Bourdieu fala:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (2012, p. 50)

Em outras palavras, o que o autor de **A dominação masculina** (2012) quis dizer é que as amarras impostas às mulheres são trazidas através do discurso que, de tanto serem repetidos como corretos, são internalizados e transformados em prática também por quem está na condição de oprimido. Vale salientar que o oprimido pode passar a reproduzir tal discurso “à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos” (2012, p 51).

Contudo, devemos ter atenção redobrada para o que o autor diz sobre aceitar tacitamente os limites impostos, uma vez que, quando analisamos os moldes hegemônicos de sociedade de

maneira mais ampla, vemos que não se trata de aceitar ou deixar de aceitar, mas sim de um posicionamento de defesa própria, pois, neste panorama, a mulher não tem como dialogar, ir contra ao que é colocado como regra. Devemos, então, enxergar tal atitude também como um ato consciente de amparo de si.

Dessa maneira, o sistema patriarcal é colocado como:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Por isso, no poema, a mulher não cantou, mas liberou os pássaros presos na garganta. Porque ela transgrediu os costumes interditos por essa organização e fez-se exercer, em sua totalidade, a liberdade da qual foi alijada.

Em **Dizes-me coisas amargas como os frutos**, de 2001, encontramos outros poemas que ressaltam o silenciamento da mulher. É o caso **Mulher VIII** em que ela diz:

Que avezinha posso ser eu
agora que me cortaram as asas
Que mulherzinha posso ser eu
agora que me tiraram as tranças
Que grande mãe posso ser eu
agora que me levaram os filhos (2001, p. 138)

Nos versos acima, a poetisa segue lustrando vários aspectos que retomam a natureza feminina de modo a questionar os preceitos

que vigoram com relação à mulher. Nos dois primeiros versos, ela retoma a figura da ave que, como já foi dito, retoma, no ato de voar, um signo para a liberdade. Neste caso, a ave não retrata apenas a liberdade de um modo geral, mas a própria emancipação feminina. Devemos atentar ainda que a palavra ave vem escrita em seu diminutivo. A avezinha, poderíamos, então, dizer, está acuada pelo fato de suas asas, membros naturais de seu corpo, terem sido retiradas de si, recortadas a custo de fazer com que ela não voe e, sendo assim, não seja livre. Essa imagem, de algum modo, retoma o primeiro poema trabalhado neste artigo, pois, se os pássaros não podem se pôr a voar, eles estão presos uma vez que a sua natureza o fez voador.

O segundo elemento trazido pelo poema é as tranças que representam o ego feminino e que foram arrancadas, desfeitas, desmanchadas, numa atitude de, novamente, cercar a mulher a partir de seu corpo. Que mulherzinha poderia ela ser agora que lhe fora roubado o direito de arrumar-se, de exercer o corpo em sua totalidade? Como poderia ela, então, se sentir mulher, agora que já não mais podia arrumar-se e aos seus cabelos?

O terceiro elemento é próprio da natureza da mulher e, por isso, é mais categórico, uma vez que expressa a dominação mais extrema do corpo da mulher, uma vez que, nesse caso, até a maternidade é operada a partir do discurso patriarcal. Como poderia ela ser mãe se o filho já lhe fora tirado? O contrário disso também é real, uma vez que a mulher é obrigada, sob argumentação voltada à biologia do seu corpo, a exercer a maternidade.

Tais perguntas, mesmo estando sem marcação adequada, recuperam o que tem sido falado até então sobre como as mulheres perdem o direito sobre si e suas vontades a partir da esfera

discursiva do poder simbólico e não só por ele. As mulheres não podem ser aves, tenho em vista que o chão das cozinhas é o que lhes é imposto. Também não podem se enfeitar com as tranças, pois o seu corpo já não mais lhe pertencem. Os filhos também não são mais possíveis quando esta é a proposta, pois as amarras do patriarcado operam, inclusive, na biologia feminina, ditando os costumes sobre a natureza da mulher.

Paula Tavares tem uma produção carregada de significados que se inscrevem contra o modelo patriarcal de sociedade e que instauram o discurso feminino, subvertendo a lógica machista, chamamos escrita feminina. Para Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, existe na escrita feminina uma necessidade de gerar uma tradição feminina e um discurso específico que marque conscientemente o feminino na escrita das mulheres. Este conceito inverte a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

Trata-se de uma escrita do avesso porque o ato de inserção das mulheres nas letras constitui-se como uma subversão à hierarquia pregada nos terrenos sociais, uma vez que à mulher estava restringida a exposição oral ou escrita dos pensamentos e dos posicionamentos.

Devemos, contudo, salientar o fato de que há também uma escrita feminista demarcada por posicionamentos ideológicos mais incisivos. Segundo Luiza Lobo:

A acepção de literatura “feminista” vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres,

trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (LOBO, 2020, grifos da autora)

O ponto fulcral dessa escrita configura tanto a relação que a mulher tem com o mundo e, conseqüentemente, com a forma de senti-lo e de se posicionar perante a linguagem, a cultura e o poder dominantes, como a fala reveladora da situação feminina diante dos preconceitos produzidos pela hierarquia de gênero vigente.

Essa hierarquia, logicamente, adentra o campo da literatura, o que faz com que a mulher escritora seja colocada no lugar da alteridade e é, assim, que a escrita feminina vem se configurando com o passar dos tempos.

A **alteridade** da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o **outro**, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. (LOBO, 2020, grifos da autora)

Essa abordagem política na literatura é resposta à colonização da mulher pelo homem, ao cerceamento da voz feminina dos campos sociais, à anulação da mulher em sua totalidade, às funções subalternas reservadas a elas desde vigorou essa organização de papéis.

Essa afronta é ainda maior quando levamos em consideramos as temáticas, geralmente, abordadas pelas escritoras, como o erotismo, por exemplo.

Em toda a obra de Paula Tavares encontramos a marca do erótico. Em **Manual para amantes desesperados**, de 2007, quinta obra da poetisa, encontramos já na epígrafe o prenúncio do teor de seus versos. Logo no início do livro lemos o texto do David Mestre: “Estende o corpo sobre a duna / e deixa / que as penínsulas se inun-dem do vinho / que esmaguei / montanhas memória”. A imagem da duna é recorrente na obra e está, prontamente, presente em **Mantém a tua mão**, poema de abertura.

Nas obras, as dunas ora representam os traços da mulher ora os caminhos para o prazer desta, apontando para este terreno movente permeado pela falta que perfaz o desejo, o dever do ser no gozo feminino. Lemos, então, no primeiro poema.

Mantém a tua mão
No rigor das dunas
Andar no arame
Não é próprio de desertos
Cruza sobre mim
As pontas do vento
E orienta-as a sul
Pelo sol
Mantém a tua mão
perpendicular às dunas
E encontra o equilíbrio
No corredor do vento
A nossa conversa percorrerá oásis
Os lábios a sede

Quando saíres
Deixa encostadas
As portas do Kalahari. (2007, p. 187)

O poema acima traz a duna como uma imagem possível ao corpo da mulher, mas também o devir do gozo desta. Já nos dois primeiros versos, a mulher do poema explica como realizar o toque na duna que, neste momento, reflete o corpo feminino, e termina: “Andar no arame / Não é próprio de desertos”, como se sinalizasse para o desvario que é lidar com essa grande sede. Andar no arame requer calma e concentração, mas alcançar este corpo arenoso, movediço, precisa-se de menos cuidado, pois o encontro, dentro de uma relação erótica, produz o contrário da calmaria.

Esta percepção é confirmada na segunda estrofe, quando lemos “Cruza sobre mim / As pontas do vento / E orienta-as a sul / Pelo Sol”. Se o vento é indomável, mais é o corpo feminino que tem sobre si, em efusão, todas as pontas do ar e canalizando todas em uma única direção. Contudo, na estrofe seguinte, a mulher do poema nos diz que o equilíbrio será encontrado justamente no corredor do vento, pois, a proporção de correntes de ar canalizadas em um corredor é exatamente o que perfaz o gozo feminino.

A poetisa finaliza o poema pedindo para que se deixe abertas as portas do Kalahari, deserto localizado no sul da África, que traz em seu nome um significado bastante condizente com a poética de Paula Tavares, uma vez que, derivada da palavra *Kgalagadi*, significa “a grande sede”. Em outras palavras, deixar as portas do Kalahari abertas significa dizer que o desejo e o gozo feminino não podem cessar, pelo contrário, precisar exercer fluxo constante.

Neste poema, é visível o trabalho de escrita a partir do erotismo. Segundo Elódia Xavier, o corpo erotizado “vive a sua

sensualidade plenamente e [...] busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (2007, p. 157). O discurso tecido por Paula Tavares traduz a experimentação de uma relação erótica, na qual o corpo feminino e seu gozo são colocados como fio condutor de cada poesia.

A experimentação do erótico vem da concepção de que as mulheres devem ser donas de seus corpos e extraírem deles o prazer. Esse comportamento confronta os preceitos da dominação masculina, uma vez que este sistema induz as mulheres a anularem-se enquanto sujeitos de si e declinarem dos prazeres da carne. Experimentar o próprio corpo é romper o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Usufruir do próprio corpo é também libertar-se das podas sociais canalizadas na conduta feminina, como bem constatou Angélica Soares, em **A paixão emancipatória**, em um texto sobre a literatura feminina brasileira: “A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com [a] necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p. 57).

Essa conversa da mulher com o seu corpo nos remete a uma passagem da poetisa Ana Cristina Cesar: “Mulher é por natureza histórica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo” (CESAR, 1999, p. 272). Assim dizendo, a escritora leva para a literatura que produz as suas experiências a partir de seu corpo, como podemos ver no próximo poema analisado.

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo
Renascemos tranquilos
De cada morte dos corpos
Eu em ti
Tu em mim
O deserto à volta. (2007, p. 189)

Encontramos, novamente, logo nos primeiros versos, a imagem da areia que, desta vez, tem um significado mais abrangente e torna-se reflexo também da própria relação sexual. Essa relação não é somente reprodutiva se analisarmos, por completo, a primeira estrofe.

Temos um eu lírico feminino tentando alcançar o prazer pleno, instigando uma outra pessoa que não está clara no discurso a perfazer esse desejo. Ela indica: “Deixa a mão pousada na duna” para manter a relação acesa e, no verso seguinte, acrescenta: “Enquanto dura a tempestade de areia”, que simboliza o ato sexual. O fato de a tentativa de alcançar o gozo do corpo vir à tona na poesia, a ideia da experimentação erótica deve ser considerada.

O erotismo, segundo Bataille (1987, p. 10), é uma experiência que diferencia-se da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, à procura psicológica do outro, independente do fim natural. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuais, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a

experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um.

Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal (BATAILLE, 1987, p. 54).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende a capacidade natural e reprodutiva do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares.

No decorrer da leitura, encontramos os seguintes versos: “A sede colherá o mel do corpo / Renascemos tranquilos / De cada morte dos corpos”. A sede é o desejo do corpo que anseia pelo gozo pleno, o mel, por sua vez, é a consequência disto, é o prazer alcançado. Desta relação, todos renascem refeitos, pois, como colocado no poema, o corpo morre a cada gozo para uma nova vida.

É necessário entender também que a experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina a partir de uma conduta transgressora. É, pois, neste ponto, que a escrita de Paula Tavares se encontra, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos estão intimamente ligados ao corpo feminino. A mulher é o outro, o excluído que, ao penetrar o campo da literatura, rompe o padrão estático da lógica patriarcal e subverte escrevendo sobre e a partir do seu corpo. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas.

A poesia de Paula Tavares reconstrói o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. É nas imagens trazidas nos versos que a poetisa desvela o corpo subalterno e o faz falar numa poética erótica que subverte a ordem patriarcal dentro da sociedade e, sendo assim, nos apresenta um panorama de como opera a escrita feminina a partir da ruptura com o cânone.

Referências

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (Org.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica pós-colonialista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. 3º Ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11º ed. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura e mulher: essa palavra de luxo**. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXIOUS, Hélène. **The laugh of the Medusa**. Disponível em: <<http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf>>. Acesso em 10 de novembro, de 2014.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 27 set. 2020.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**. Rio de Janeiro:DIFFEL, 1999.

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

TAVARES, Paula. **Amargo como os frutos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

A SAIA ALMARROTADA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER MOÇAMBICANA: O ENSINO DE LITERATURA E O MÉTODO RECEPTACIONAL

Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos¹ (UEPB/PPGLI)

Profa. Dra. Sueli Meira Liebig² (UEPB/PPGLI)

Introdução

O ensino de literatura de língua portuguesa, em escolas brasileiras, geralmente é pautado por produções literárias portuguesas e brasileiras,



1 Aluna do curso de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, nível doutorado, e professora do Departamento de Letras – CH – UEPB, Campus III. Projetos de Pesquisa: Literatura e Cultura Afro-brasileira, Africana e da Diáspora. E-mail: claramay.vasconcelos@gmail.com

2 Professora do curso de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, UEPB – Campus I, e do Departamento de Letras – CH – UEPB, Campus III. Projetos de Pesquisa: Literatura e Cultura Afro-brasileira, Africana e da Diáspora; GAIA - Grupo de Estudos sobre Identidade Animal; Caminhos da Literatura Afro-Americana: Marginalidade, Diáspora, Identidade e Cânone. E-mail: suelibig@hotmail.com



onde se observa uma relação estabelecida em um liame que une as obras nacionais às portuguesas. Nesse vínculo pode-se notar certa preocupação com as características das escolas literárias e o que distingue um movimento de outro, por meio dos textos produzidos de acordo com o período ao qual compreendem determinadas características.

Sob esta ótica, compreende-se que, na maioria das vezes, o processo de ensino-aprendizagem possui um caráter mecânico, visto que se limita à identificação das obras em relação ao contexto de produção. Todavia, as literaturas produzidas em língua portuguesa não estão restritas apenas a Portugal e ao Brasil, mas a mesma floresce também em países como Timor Leste, Guiné-Bissau, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Equatorial e Moçambique. Por tanto, torna-se necessário que o ensino de literatura de língua portuguesa não se limite apenas à brasileira e à portuguesa, mas que englobe também aquela produzida em outros países em que o português é utilizado para a sua tessitura.

Ao reconhecer a importância e a necessidade de conhecer produções literárias que não sejam apenas do eixo Portugal-Brasil, também é igualmente necessário que o ensino de literatura não se limite ao reconhecimento dos elementos que caracterizam a obra de acordo com a escola literária, mas sim aos temas que o texto aborda; qual momento sócio-histórico-cultural ele representa e como o faz; o que ele denuncia ou omite; quais são os aspectos culturais da sociedade ou da identidade dos agentes sociais que ele representa.

Tomando como base esta discussão, este artigo se estrutura como uma proposta de ensino de literatura por meio do método

recepional discutido por Cabral no livro *Metodologia de Ensino da Literatura* (2009), onde se busca, por meio deste método, promover uma leitura crítica por parte dos alunos, e mediada pelo professor, com o intuito de explorar os temas abordados nas obras literárias ao passo que promove a emancipação do discente, pois o tem como centro do processo de ensino-aprendizagem. Para tanto, tomou-se como base o conto “A saia almarrotada” (2009), do escritor moçambicano Mia Couto, cuja proposta de ensino focará no tema da desigualdade entre gêneros e representação do feminino.

Este artigo está organizado em três tópicos que tratam da seguinte temática: o primeiro traz uma apresentação breve da vida e obra de Mia Couto; o segundo tópico traz a fundamentação teórica deste trabalho, para discutir sobre a metodologia de ensino de literatura, conforme se estrutura o método recepional; o terceiro tópico, deste trabalho, será a formulação da proposta e levantamento de temas que podem ser abordados/discutidos pelo professor, e alunos, em sala de aula para a compreensão do texto proposto. Para a estruturação dos tópicos, por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico e documental, tomaram-se como base as considerações de Bordini e Aguiar (1993), Cabral (2009), Campos (2006), Candido (2011), Jauss (1994).

Mia Couto

Um dos escritores moçambicanos mais conhecidos e populares no Brasil é Antônio Emílio Leito Couto, popularmente conhecido por seu pseudônimo: Mia Couto. O escritor moçambicano é descendente de emigrantes portugueses que se estabeleceram em

Moçambique. Couto se consagrou no âmbito literário com a sua obra *Terra Sonâmbula*, um romance publicado em 1992 que lhe rendeu o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, além de ser considerada uma das melhores obras africanas do século XX.

Embora as suas produções em prosa sejam mais conhecidas, Mia Couto iniciou a sua produção literária aos catorze anos de idade, quando publicou os seus primeiros poemas. Contudo, a sua vida não foi inteiramente dedicada à literatura, pois

Em 1972 deixou a Beira e foi para Lourenço Marques para estudar medicina. A partir de 1974 enveredou pelo jornalismo, tornando-se, com a independência, repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) em 1976; da revista semanal *Tempo* – de 1979 a 1981 e do jornal *Notícias* – de 1981 a 1985. Em 1985 abandonou a carreira jornalística. Reingressou na Universidade Eduardo Mondlane para se formar em biologia, especializando-se na área de ecologia, sendo atualmente professor da cadeira de Ecologia em diversas faculdades desta universidade³.

Podem-se observar reverberações da formação de Couto em suas obras por meio da exploração da representação da natureza humana e do espaço. Elementos que enriquecem as suas histórias e levam o leitor a conhecer mais sobre os aspectos culturais moçambicanos. A sua importância no âmbito literário o fez um dos autores mais publicados em Portugal e um dos mais traduzidos no mundo, tendo as suas produções chegado a vinte e quatro países.



3 Informações disponíveis em: <<https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>>. Acesso em 17 de março de 2019.



A estes fatos também se somam mais dois prêmios, o Prêmio Camões (2013) e o Neustadt Prize (2014).

Com obras diversas, passeando por poemas, contos e romances, além de literatura infantil, pode-se observar o eco de escritores brasileiros que o inspiraram, tais como Guimarães Rosa (com quem a sua forma de escrever se assemelha muito) e Jorge Amado. Também é importante ressaltar que Couto é comparado ao próprio Guimarães Rosa e também a Gabriel Garcia Marques.

O método recepcional

[...] devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão do mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. (CANDIDO, 2011, p. 180).

Conforme é apontado na epígrafe, quando o leitor está em contato com o texto literário, muitos elementos estão envolvidos no processo de leitura, em especial os conhecimentos prévios que o leitor tem em relação ao contexto sócio-histórico-cultural, e como eles são expressos no texto, o que norteará a sua busca por informações ao longo da leitura e como o mesmo compreenderá a obra literária.

No âmbito da teoria e crítica literária, muitas foram as formas criadas para o desenvolvimento de análises, desde a preocupação com a sua forma, estrutura, o que caracteriza um texto

como literário ou não, o rompimento do pensamento do que se caracteriza como literatura boa ou ruim, a observação de como a representação do meio ambiente ocorre nos textos, denúncias sociais. Enfim, a literatura constitui-se como um campo frutífero para as mais diversas análises.

Embora se constitua como uma área com múltiplas possibilidades de interpretar o contexto no qual os sujeitos sociais estão inseridos, o ensino de literatura ainda é superficial nas escolas, pois geralmente não se busca propiciar um momento de diálogo entre o leitor e o escritor para que o primeiro possa compreender as intensões do segundo ao escrever o texto.

Com a necessidade de formar leitores que leiam o texto de forma crítica e o compreendam, há a necessidade de trabalhar a habilidade de leitura de forma que os alunos sintam prazer na leitura, ou seja, que ela não seja apenas um ato mecânico de decodificação do texto, mas sim de compreensão do universo que se abre ao leitor no momento de leitura. Para tanto, vários métodos são estruturados para propiciar essa experiência ao leitor, dentre os quais se pode destacar: o método científico, o criativo, o recepcional, o comunicacional e o semiológico.

Dentre esses métodos, destaca-se o recepcional que, como o próprio nome sugere, advém da estética da recepção, que tem como principais expoentes Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser and Stanley Fish. A estética da recepção difere de outras teorias na literatura, tais como o formalismo, que se ocupa da forma do texto, e o estruturalismo que se preocupa com o discurso veiculado pelo texto literário e como ele se estrutura. Para a estética da recepção,

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um

mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Consoante esta afirmação de Jauss, compreende-se que o texto literário não é algo estático, visto que de acordo com a leitura que lhe é feita, o seu significado mudará conforme o tempo e o ponto de vista do leitor, pois a sua forma de observar de acordo com os elementos culturais de sua sociedade ou da época em que está inserido mudará a forma como observa o texto.

Sendo assim, o leitor é essencial para a existência do texto, em que se busca mais a fruição do que o estudo da obra literária. Paralelo a este fato reside o relativismo histórico, em que a obra literária não fica presa ao período em que foi escrita. Por meio das diferentes leituras promovidas pelos diversos sujeitos sociais que tiverem contato com determinado texto, o mesmo adquire um valor mutável, pois faz parte de um processo histórico, como se pode observar abaixo.

Uma vez que o ponto de vista do leitor é fator imprescindível, e defende a ideia do relativismo histórico e cultural, que se apoia na mutabilidade do objeto, assim como da obra literária dentro de um processo histórico. Trata-se, portanto, de um método eminentemente social, pois há uma constante interação das pessoas envolvidas, considerando-as sujeitos da História. A obra literária é uma estrutura linguístico-imaginária, constituída por pontos de indeterminação e de esquemas de impressões sensoriais, que – no ato da criação ou leitura – serão preenchidos e atualizados,

transformando o trabalho artístico do criador em objeto estético do leitor. Estamos diante, portanto, de um ato de comunicação entre escritor-obra-leitor. (CAMPOS, 2006, p. 42).

É por meio da relação triádica apontada por Campos que, através da fruição do leitor, as possíveis lacunas ou pontos de indeterminação, como apontado pelo escritor, serão preenchidos pela imaginação do leitor, que se constitui como sujeito social/histórico. Dessa forma, a compreensão realizada pelo leitor em relação à obra é fundamental para que ele se posicione criticamente diante da mesma e também socialmente, o que o levará a ser um leitor crítico.

Partindo desse pressuposto, apreende-se que o método recepcional se constitui como uma importante ferramenta que pode auxiliar o professor durante o processo de formação de leitores, haja visto que as aulas de leitura devem ser realizadas assim como as dos demais componentes curriculares, ou seja, o professor deve mediar esse processo em que o aluno deve ser visto como centro do processo de ensino-aprendizagem. Destarte, será propiciada ao aluno a oportunidade de entrar em contato com o universo literário, o que facilitará a sua familiarização com os textos por meio das atividades propostas pelo professor com o intuito de promover a fruição, o que mostrará aos discentes que a leitura não deve ser vista como uma obrigação, fato este que desmotiva os estudantes a lerem, mas como uma atividade prazerosa. Na busca por um método que viabilize um ensino de literatura que rompa com o modelo geralmente seguido nas escolas, que via de regra se atem apenas às atividades apresentadas no livro didático,

compreende-se que o método recepcional atende às expectativas do professor em sua busca pela formação de um público leitor.

Dessa forma, tendo como cerne de suas considerações tanto o contexto sócio-histórico-cultural da produção dos textos literários quanto a sua recepção por parte dos alunos, ou seja, o contexto no qual o leitor está inserido, estes fatores incidirão sobre a sua leitura e lhe proporcionarão uma compreensão da obra que não se restringe a uma simples observação estática, como propõem as atividades do livro didático, que por sua vez carrega consigo um direcionamento da forma como o leitor deve interpretar, geralmente vinculado às características das escolas literárias.

Para motivar o aluno nesse processo, o método recepcional propõe cinco etapas a serem seguidas, conforme apontam Bordini e Aguiar (1993 apud CABRAL, 2009, p. 22): “1ª etapa – determinação do horizonte de expectativas; 2ª etapa – atendimento do horizonte de expectativas; 3ª etapa – ruptura do horizonte de expectativas; 4ª etapa – questionamento do horizonte de expectativas; 5ª etapa – ampliação do horizonte de expectativas”.

Conforme a primeira etapa já sugere, a determinação do horizonte de expectativas do leitor deve ser feita pelo professor, ou seja, o texto escolhido para ser lido poderá ou não atender às expectativas dos discentes e, como apontam Bordini e Aguiar (1993), quanto mais estranhamento o texto causar ao leitor, mais ele ampliará o horizonte de expectativas do mesmo.

O segundo estágio desse método é o atendimento do horizonte de expectativas, onde o professor selecionará textos dos quais os alunos gostem e desenvolverá atividades que aumentarão, aos poucos, o nível de exigência e o acréscimo de novos elementos para a compreensão do texto.

Na terceira fase o professor buscará tirar o aluno de sua zona de conforto. Sendo assim, realizará atividades que surpreendam os alunos e superem as suas expectativas, fazendo com que eles questionem o texto, as suas características, o que o diferencia de outro, mantendo também o aumento gradativo da complexidade das atividades.

A quarta etapa se constitui de uma atividade escolhida para que os alunos exponham seu ponto de vista em relação ao texto estudado. Nesse momento se observa a relação entre o leitor, escritor e o texto, onde as exposições feitas mostrarão como os discentes observam o texto de acordo com o contexto, em que estão inseridos, e os seus olhares de sujeitos sociais e históricos.

O quinto estágio desse método é a ampliação do horizonte de expectativas, em que os alunos, como centro do processo, avaliam a si mesmos e ao seu próprio crescimento ao longo da leitura, mostrando se ele atendeu aos seus horizontes de expectativa ou se os ampliou. Assim como a quarta etapa, esta também é uma fase avaliativa, onde se busca ponderar tanto sobre o crescimento individual quanto o coletivo.

Assim sendo, o método recepcional proporciona ao aluno utilizar a sua criatividade, pois, ao tê-lo como centro do processo de ensino-aprendizagem o discente terá novas expectativas em relação ao texto e aprenderá não o que já conhece, perpetuando um ciclo infundável, mas se deparará com o estranhamento diante de um novo texto e expandirá as suas expectativas por meio de um ponto de vista mais crítico que ele desenvolveu em contato com um texto novo/diferente do que já está acostumado, além de poder relacioná-lo com o conhecimento já existente.

O método recepcional e “A saia almarrotada”: uma proposta de ensino

O conto “A saia almarrotada”, assim como outros que compõem o seu livro *O fio das missangas* (2009), tem como narradora uma mulher que expõe as dificuldades por ela enfrentadas em uma sociedade machista, em especial, no seio de uma família marcada por fortes relações patriarcais.

A protagonista mostra, ao longo do conto, como ocorre o seu “apagamento” tanto em sociedade quanto na família, como ela passa invisível por causa do comportamento que lhe foi imposto por seus familiares, tendo em vista que fora criada pelo pai e pelo tio devido à morte precoce da mãe ao dar-lhe a luz: “Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no meu primeiro choro, tragada pelo silêncio” (COUTO, 2009, p. 13).

Sendo a única mulher entre os irmãos, a jovem foi educada para cuidar do pai e do tio quando estes ficassem mais velhos. Por causa disto, nunca pôde ter vaidade alguma, ao contrário das moças de sua vila. Tendo sido criada para o lar, ela afirma que as outras garotas tinham direito à felicidade, enquanto ela nasceu “[...] para cozinha, pano e pranto” (COUTO, 2009, p. 13). Os seus sentimentos não são respeitados, ela não pode agir como as outras garotas de sua idade, não pode se vestir como as outras e até quando se juntam à mesa para alguma refeição, por ser de família sem recursos financeiros lhe sobra pouca coisa para comer, quase ninguém se lembra dela, exceto quando alguém pede para que deixem algo para a “miúda”.

Ela compara a solidão que assola o seu coração ao barco que o tio construiu com madeira verde e que afundou no rio, ou

seja, depois de muito tempo, só quando as pessoas que a oprimem tiverem partido, a jovem poderá enfim libertar-se, o que levará muito tempo para acontecer.

Contudo, a jovem não deixa de sonhar e espera o dia em que um homem irá aparecer em sua vida e ela poderá ser feliz. Nesse sentido, nota-se como o patriarcado é marcante, pois a jovem precisa de uma outra figura masculina – um companheiro – para poder se libertar, o que remete ao fato de as jovens serem educadas para o lar, sempre cuidar de uma família; quando não é o pai, serão o marido e os filhos.

O excesso de pudor com o qual ela foi criada a faz até se entristecer quando tem vontade de ser vaidosa. Quando ganha um vestido, entristece-se tanto que se deita em um sofá e lá fica, tendo consciência de que não poderá usar a roupa. Enquanto a jovem vê as outras garotas cheias de vida, dançando e florescendo aos domingos, ela fica em casa bordando. Entretanto, mesmo em face da tristeza, é na lágrima que ela encontra a beleza, pois a sente como as mãos de um homem acariciando-a e desnudando-a.

Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse apincesado me iria surpreender. E me iria amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento (COUTO, 2009, p. 14).

A repressão de sua feminilidade é representada em um momento específico do conto, quando o seu pai lhe pede para que ela queime o vestido que ganhou de seu tio. A jovem enterra a prenda no pátio e desobedece ao pai, enquanto a ânsia por felicidade

e liberdade que a domina ao longo da narrativa a leva, ao final, a atear fogo em si mesma, enquanto dança de felicidade. Embora pareça estranho ao leitor ela sentir alegria por estar queimando, ela afirma que as chamas não são labaredas, mas sim as mãos ardentes de um homem a acariciar-lhe.

Ao tomar como base o contexto patriarcal em que a narradora foi criada, o método recepcional proporcionará aos estudantes/leitores a oportunidade de conhecerem parte dos aspectos culturais moçambicanos, representados no texto de Couto, o que instigará os alunos a criarem um horizonte de expectativas acerca da obra e do contexto sócio-histórico-cultural de uma sociedade que ele não conhece e sobre a qual as mídias veiculam estereótipos negativos, como acontece com os demais países do continente africano.

Sendo assim, serão postos em evidência os conhecimentos prévios dos alunos e uma nova representação simbólica social e cultural será criada, a partir dos novos conhecimentos a serem adquiridos por meio de pesquisas realizadas pelos alunos, haja vista que, conforme aponta Lajolo (1984, p. 16), a “obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social”.

Destarte, a literatura não é algo estático; ela não é um produto acabado. É a partir da interação do leitor com a obra literária que novas interpretações são realizadas de acordo com o contexto no qual o leitor está inserido, onde os conhecimentos prévios e expectativas diante do texto se misturam e novas representações simbólicas da cultura de um povo são (re)criadas, reafirmadas ou desconstruídas.

O conto em análise serve como veículo para que o professor possa trabalhar temas tais como o machismo e a representação da identidade feminina, temas que possuem relevância especial em nossa sociedade devido aos constantes casos de violência contra a mulher e à negação de seus direitos. Dessa forma, a leitura será a oportunidade de discutir temas de demandas sociais e uma tentativa de conscientizar os alunos em relação aos direitos e deveres de todos, além de tentar educar os discentes para promoverem uma sociedade mais justa e igualitária em termos de relações de gênero.

Partindo desse ponto, o professor conseguirá organizar as atividades didáticas conforme os cinco passos propostos pelo método recepcional. Na primeira etapa o docente deve determinar, juntamente com os alunos, o horizonte de expectativas em relação à leitura, questionando o que eles sabem sobre a literatura de língua portuguesa; quais os escritores/obras que eles conhecem ou já leram; o que eles sabem sobre o continente africano e seus países que têm como idioma oficial a língua portuguesa; o que sabem sobre o contexto sócio-histórico-cultural da obra e o que sabem sobre o patriarcado e o machismo.

Durante a segunda etapa, deve-se observar se houve o atendimento do horizonte de expectativas. O que os alunos acharam do texto? eles atingiram as suas expectativas? aprenderam algo novo com o texto? reafirmaram conhecimentos prévios ou houve a desconstrução de algum estereótipo?

Na terceira etapa ocorre a ruptura do horizonte de expectativas. Nesse momento, o professor realiza atividades que promovam um estranhamento/surpresa às expectativas criadas pelos alunos, podendo promover jogos que coloquem em contraponto a cultura brasileira e a africana; ele pode mostrar o número de feminicídios

e outros casos de violência contra a mulher, nos últimos meses ou no ano que se passou, para conscientizar os discentes dos malefícios que uma sociedade patriarcal/machista pode causar às mulheres; promover atividades que levem ao reconhecimento dos discentes da necessidade de igualdade de direitos entre homens e mulheres, etc.

Na quarta etapa há o questionamento do horizonte de expectativas, ou seja, há uma atividade avaliativa – seja por meio de seminários, discussões, debates etc. – em que o ponto de vista de cada um é exposto em grupo para que haja interação entre os discentes e uma maior participação em sala.

Todas essas etapas levarão à quinta, onde ocorre a ampliação do horizonte de expectativas dos discentes. Nesse momento, eles se sentirão mais autônomos no processo de ensino-aprendizagem e poderão repensar o processo pelo qual passaram. Sem preocupação com atividades que foquem em elementos característicos de escolas literárias ou aspectos gramaticais descontextualizados⁴, os alunos utilizarão a fruição como elemento basilar para a apreciação do texto e a construção de novos conhecimentos acerca do tema abordado; pois poderão refletir acerca das expectativas que tinham no início e das atuais.

Sendo assim, os educandos se emancipam no processo de ensino-aprendizagem, pois a abordagem das atividades centra-se neles. Essa emancipação ocorre em dois níveis: o primeiro é o educacional, onde eles são o centro da organização do trabalho



4 O termo “descontextualizado”, nesse sentido, corresponde a atividades tradicionais de identificação e categorização de características gramaticais dos termos utilizados na tessitura do texto que não suscitam, por exemplo, uma discussão sociolinguística para a compreensão da língua em seu contexto de uso em sociedade que levaria o aluno a romper com o seu horizonte de expectativas.



docente, em que podem explorar a sua criatividade e autonomia para a compreensão do texto literário e o segundo é pela formação de sujeitos sociais mais críticos, que leiam o mundo ao seu redor sem cair nos reducionismos que os estereótipos criam em relação à cultura dos países africanos, além das relações desiguais entre homens e mulheres em sociedade.

Conclusão

Ao término deste trabalho, chega-se à conclusão de que é necessário que o professor trabalhe junto aos seus alunos os textos literários de forma a promover leituras críticas que proporcionem uma leitura crítica do âmbito social para que estereótipos sejam desconstruídos e uma sociedade mais justa e igualitária surja.

Por meio da literatura pode-se promover não apenas alunos autônomos, mas sujeitos sociais que também compreendam as relações interculturais e as relacionem com o contexto em que estão inseridos. Para isso, é necessário que o docente tenha o discente como centro de seu planejamento e que o trabalho com a leitura em sala de aula não se restrinja a atividades tradicionais que se limitam à categorização do texto de acordo com a escola literária ou a análise da linguagem utilizada para apenas classificá-la gramaticalmente.

Também é preponderante que se trabalhe em sala de aula obras literárias de outros países que não pertençam apenas ao eixo Portugal-Brasil. O termo literaturas de língua portuguesa não se limita apenas aos dois países supracitados, mas também a os outros que têm a língua portuguesa como forma de expressão. Os discentes, enquanto agentes sociais, precisam compreender que

É à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. (LAJOLO, 2006, p. 106)

Destarte, a literatura permite ao leitor compreender o mundo no qual está inserido, as relações que as pessoas estabelecem entre si e como as diferentes sociedades compartilham seus elementos culturais. Tendo em vista que as fronteiras territoriais ou a distância entre territórios não são obstáculos para a compreensão do contexto cultural de cada lugar, entre outros elementos, a literatura é uma das formas que se pode encontrar para aproximar as diferentes culturas e compreender os problemas que muitas enfrentam.

Referências

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: A formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CAMPOS, A. F. **A formação do leitor através do método recepcional**. In: Cadernos de Ensino e Pesquisa da FAPA - n. 2 - 2º Sem. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <www.fapa.com.br/cadernosfapa>. Acesso em 17 de março de 2019.

CABRAL, Sara Regina. **Metodologia de ensino da literatura**. Org. Universidade Luterana do Brasil. Curitiba: Iperx, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MIA COUTO. Disponível em: <<https://www.miacouto.org/biografia-biografia-e-premiacoes/>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

MEMÓRIA E IDENTIDADES ANGOLANAS EM *BOM DIA*, CAMARADAS DE ONDJAKI

Cleanne Nayara Galiza Colaço
(Universidade Estadual do Piauí)¹

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
(Universidade Estadual do Piauí)²

Introdução

A Literatura e suas relações com a sociedade, a memória e as construções e afirmações de identidades se tornaram mais evidentes, sobretudo, quando se observa o atual momento pelo qual passa a escrita literária globalmente. Com essa perspectiva, ela apresenta realidades



1 Mestranda (biênio 2019-2021) no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: cle.anne.galiza@gmail.com

2 Professor da Universidade Estadual do Piauí, veiculado aos Programas de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/CAPES) e Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: dbuenosaires@uol.com.br



que podem ser tanto sociais quanto relacionados aos aspectos de natureza física ou de construções dos imaginários, tendo em vista os mais diversos caminhos que podem ser traçados por essas representações. E quando nos reportamos a narrativa literária, os seus significados podem aparecer de forma harmoniosa, como também conflituosa tanto no corpo do texto quanto nos atravessamentos da obra.

Esses entrecruzamentos produzem uma série de narrativas e acepções as quais nos dão uma dimensão das crises de identidades de que resulta o momento presente. E atentando a formação do sistema literário africano, e nesse recorte do estudo realizado a literatura angolana, são amplos os diálogos produzidos no contexto atual e estão em pleno desenvolvimento e legitimação. Essa compreensão nos afasta do simplismo crítico, redutor do discurso histórico ou um relato literário a espelho fiel da sociedade³. E assim nos permite descortinar os discursos literários que dialogam com os discursos históricos, vistos como suportes produtores de memórias, de identidades afrodescendentes, oralidades e culturas diaspóricas.

Sendo assim, a partir do *corpus* literário *Bom dia, camaradas*⁴, obra publicada em meados dos anos 2000, pelo autor angolano Ndalu de Almeida, onde ele assina como Ondjaki, toda sua produção literária formada por poemas, prosa e também produções para o teatro e cinema. Ondjaki que significa guerreiro na língua angolana Umbundo, o autor possui importante receptividade junto ao campo acadêmico, bem como no meio dos literatos brasileiros, como também com seus leitores. Ondjaki afirmou em entrevista



3 CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

4 ONDJAKI. Bom dia, camaradas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



no Brasil, na sua participação na Feira Literária Internacional de Pernambuco (Fliporto) para o público leitor brasileiro de sua obra:

Penso que faço ficção. Em todos os formatos – na poesia ou no teatro, movo-me na ficção. Nos meus livros, falo de qualquer tema que, na altura, me convença que dará uma boa estória. Essas estórias aparecem com algumas ideias subjacentes, sejam políticas ou outras. Mas eu penso que o ponto de partida deve ser literário. Entre sentires, desejos, medos e sonhos. O resto aparece, devagarinho.⁵ (ONDJAKI, 2014)

Nesse sentido, é possível compreender a partir das afirmações do autor, que suas motivações na produção literária são essenciais, proporcionando as construções literárias de suas narrativas, tendo em vista que o ponto de partida de seus escritos é o fazer literário. O contexto da obra *Bom dia, camaradas*, nos remete ao período pós- independência em Angola, como também as marcas na narrativa das perspectivas do pós- colonialismo no que diz respeito tanto ao que se refletem de contextos sociais nos territórios que um dia foram colônias, aspectos que tornam as sociedades desses locais interculturais e híbridas⁶ quanto as aproximações dos âmbitos da teoria pós-colonial, assim proporcionando o diálogo com os espaços, personagens e estórias presentes na obra.



5 ONDJAKI em entrevista na Feira Internacional de Pernambuco, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ondjaki-fala-sobre-sua-escrita-e-literatura-africana/>

6 HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.



Memória e Identidade em *Bom dia, camaradas*

A obra *Bom dia, camaradas* se desenvolve na capital Luanda, onde o próprio autor nasceu e passou a maior parte da juventude. A narrativa privilegia o lugar de fala, o discurso de dentro, a narrativa do eu. Isso para que as personagens possam representar suas experiências com o cotidiano da casa, da escola, da cidade e suas implicações. O cenário estético político da cidade de Luanda é remontado para que o homem e o meio social possam ser desnudados e revelados à luz dos adolescentes periferizados. Todos esses elementos nos levam a pensar que a narrativa é baseada nas vivências do autor, o que implica evocação da memória. De acordo com Marina Ruivo (2007) a obra foi o quinto livro publicado por Ondjaki que aproxima o leitor para a infância vivida pelo autor nos anos oitenta, período após os conflitos de libertação nacional de Angola.

E atentando para o conceito de memória, devemos ampliar os olhares para as representações dos acontecimentos, personagens, pessoas e lugares de memória. Segundo Michael Pollak (1992) existem os lugares da memória e essa concepção pode estar relacionada aos diversos aspectos, como o tempo cronológico ou psicológico, sentidos, lembranças, entre outros. Nesse caso, o que nos leva a fazer a relação de verossimilhança através da memória, é o fato de o autor se utilizar das estratégias, da narrativa literária, para tentar recordar suas vivências e realizar as representações do contexto, no qual viveu, no texto literário.

De acordo com Halbwachs (2006) é possível reconstruir um conjunto de lembranças antigas. Inversamente essas lembranças

se adaptam ao presente, formando uma relação entre a memória individual e a memória coletiva. Portanto, ao analisar o olhar do escritor, voltado para a crítica do sistema político da época, se observa a contextualização dessas imagens, lembranças, no campo da estética literária, da linguagem dinâmica, apropriando-se da memória para a construção de identidades.

Nesse sentido, na obra existe um redimensionamento a partir do núcleo familiar que se percebe a evocação da memória através do discurso do narrador-personagem. O autor Ondjaki por meio do ato de rememorar, evoca as memórias da infância e, assim, compartilha com o leitor a cultura angolana no pós-independência. Segundo Roberta Franco (2010) “*Bom dia, camaradas* é marcado pela saudade, pelos cheiros da infância, e não pelos problemas políticos que assolavam o país naquela época, apesar de estes aparecerem em alguns momentos da narrativa.” (FRANCO, 2010, p. 278). Contudo, não se pode afirmar de forma imutável que as lembranças evocadas são aquelas vivenciadas de forma factível, uma vez que a memória vai sendo construída a partir do recorte temporal, do espaço no qual está localizada e das construções imagéticas, como também de vivências.

Nessa perspectiva, é necessário aprofundar as investigações acerca da memória, dentro dos estudos das identidades e da angolanidade, sobretudo, dentro das mobilidades culturais e da diáspora negra. Além disso, acredita-se que a literatura angolana e a obra de Ondjaki podem nos dá uma dimensão da diáspora africana e suas implicações, tendo em vista os percursos realizados pelo próprio autor, que possui suas formações acadêmicas fora de Angola; é licenciado em Sociologia pela Universidade de Lisboa, possui doutorado em Estudos africanos na Itália, já morou no Brasil

e realizou seu pós-doutoramento e atualmente mora em Luanda sua cidade natal. Ainda chamo a atenção para o contexto político de Angola, no pós-independência, bem como a representação do outro, por meio das personagens, visto que as experiências de leituras realizadas por diferentes públicos podem promover diferentes concepções, e assim colaboram para a expansão do horizonte de expectativas do leitor, conseqüentemente ampliações desse repertório literário, desenvolvendo assim um encontro entre o passado e o presente.

Nesse contexto, a partir da obra *Bom dia, camaradas*, o autor apresenta a memória, e suas relações com os processos de construção e afirmação de identidades, no contexto de formação da sociedade angolana no período pós-independência. Nesse sentido, revisitamos o passado histórico de Angola, a colonização exercida por Portugal, suas implicações, bem como suas resultantes no contexto da literatura angolana. Em conformidade com o fragmento da obra

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido alguma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. Aí já dava risa, porque todo mundo ia dizer na mesa que o Savimbi era o “Robin dos Postes”. Depois tinha sempre algum ministro ou pessoa do birô político a dizer mais umas coisas. Depois vinha o intervalo com a propaganda das FAPLA. (ONDJAKI, 2014, p. 23-24)

A *colonialidade*⁷ é um dos pontos fundamentais para o entendimento da literatura de Angola, sobretudo, se observamos o processo de formação das culturas coloniais dos países colonizados. Para isso, partimos dos anos de 1933, em particular, período de intensificação do domínio de Salazar e sua administração em Portugal, bem como a intensificação e regularização do poder colonial. Nesse sentido, é importante apontar que os movimentos de luta pela independência de Angola que ocorreram de forma mais atuante no que tange a luta armada para a libertação nacional, entre os anos de 1961 a 1975.

De acordo com a historiografia angolana, como também as trajetórias dos movimentos literários⁸, visto que somente em 11 de novembro de 1975, Angola se tornaria independente. Nesse sentido, Stuart Hall (2003) afirma que “os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (HALL, 2003, p. 34). Deste modo, podemos compreender a literatura como um meio de representação e (re)encenação da história, com vistas à sua ressignificação. Nesse caso, utilizamos como *corpus* de análise a obra de Ondjaki, para justamente percorrermos as múltiplas faces da memória, suas formas de construção e afirmações de identidades.

A memória assim como suas diversas relações com as representações culturais tem apontado para uma nova fase da



7 QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf

8 ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da literatura angolana. 4 ed. Luanda: UEA, s/d (p. 81 – 105)



literatura angolana, principalmente, no tocante à angolanidade no contexto da diáspora africana. Segundo Stuart Hall, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”, plurais e fragmentadas. (HALL, 2003, p. 27). É importante deixar claro que, para Hall, a fragmentação da identidade na pós-modernidade não pode ser vista como um sinal pontual e localizado, mas como parte de um movimento mais amplo de mudança, cuja principal característica é o deslocamento da identidade do centro de referência para a rearticulação de identidades plurais em zonas periféricas. Isso representa a heterogeneidade das culturas em trânsito, em movimento dentro da diáspora negra. Além de apontar para os diversos âmbitos de nossa existência, como o lugar histórico, vivências, valores que ressignificam a memória e originam os hibridismos estéticos e culturais. Para Jacques Le Goff (1989), a memória é uma das ferramentas primordiais para o enfrentamento das forças sociais e do poder.

Posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” (LE GOFF, 1989, p. 423)

No que se refere ao esquecimento, trata-se de “uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p 455), desapossamento este causado por aqueles ditos superiores. Além de servir como indicador de manutenção e reorganização das malhas do poder, a memória ainda desconstrói paradigmas do cânone e visibiliza a literatura. No caso da

literatura angolana, há marcas de um sentimento de resistência e enfrentamento do discurso colonial, com vistas a hibridizar a escrita do território angolano, a identidade e a cultura negras. Ou seja, reintroduzir a diferença nas marcas da heterogeneidade das culturas em trânsito pela diáspora negra. De acordo com Inocência Mata (2016):

Olhadas como literaturas menores. Seria muita generosidade dizer que se trata (va) de convicções teóricas ou de concepções sobre literatura. No entanto, embora o sejam, são também preconceitos que advêm da visão hierarquizante de cultura, de percepções que relevam de uma concepção darwinista e Integracionista de cultura e de literatura – de que decorrem classificações como “culturas superiores”/ “culturas inferiores”/ “povos civilizados”/ “alta cultura”/ “alta literatura”/ “literatura universal” ou, mais recentemente, “estudos portugueses” como sinônimo de estudos de língua portuguesa e literaturas e culturas em português, com a justificação da concisão discursiva (a mesma justificação que é apresentada para a adoção do termo lusofonia, globalizante e excludente). (p.37).

A partir da compreensão da heterogeneidade, interculturalidade, tendo em vista o outro como sujeito, nesse caso, a literatura do outro como também protagonista, a escrita ondjakiana pode ser identificada como fator de desconstrução, rompimento do discurso literário dito “universal”, e legitimação das identidades próprias angolanas. Portanto, construindo um sistema literário angolano que possui suas origens na matriz africana.

A obra *Bom dia, camaradas*

No que se refere a obra de Ondjaki, observa-se uma literatura permeada pelo sentimento de esperança, com perspectivas promissoras para as personagens. Os hábitos e costumes são recontextualizados e (re)encenados como forma de construção e afirmação de identidades. Sua obra não pode ser desvinculada do contexto histórico de Angola, o qual o próprio autor vivenciou. Foi nesse mundo angolano, em transformação, que Ondjaki viu ressurgir uma conjuntura política e cultural favoráveis ao desenvolvimento de uma arte engajada e de perspectivas narrativas e estéticas inovadoras. Contudo, mesmo após a independência, os conflitos continuaram, como por exemplo, as lutas pelas eleições diretas, mudanças na política e diversos outros fatores.

Posto isso, a obra *Bom dia, camaradas* está inserida por meio da pós-colonialidade, no que pode ser observado pelos interesses não só anticolonialistas, mas, sobretudo, pelas disputas capitalistas e socialistas, que aconteceram desde a independência de Angola em 1975, se perpassando ao contexto da Guerra Fria (1947 – 1991) e suas dissidências ideológicas. Na obra é evidenciado abertamente as intervenções feitas no país nesse contexto. Segundo Ondjaki (2014)

Rebentámos todos a rir. Eu e o Bruno também gostávamos de brincar com os professores cubanos, como eles às vezes não percebiam bem o português, nós aproveitávamos para falar rápido e dizíamos disparates.

- *Mas ainda não sabes da melhor ... – o Murtala chegou perto de mim.*

- *O quê então?*

- *Ela tava a chorar e bazou pra casa!!! – o Murtala também estava a rir à toa. – Deu borla só por causa disso!*

Nós tínhamos aula de Matemática, era com o professor Ángel. Quando ele entrou, estava chateado ou triste. Eu dei o toque no Murtala, mas não podíamos rir. Antes de começar a aula, o camarada professor disse que a mulher dele estava muito triste porque os alunos tinham sido indisciplinados, e que num país em reconstrução era preciso muita disciplina e que nós tínhamos que nos portar bem para que as coisas funcionassem bem no nosso país. (ONDJAKI, 2014, p. 14 -15)

Logo, é possível compreender que Angola terminou por se tornar um território apropriado para o desenvolvimento e o avanço de correntes socialistas em voga naquela época, como também o apoio político de Cuba ao governo de Angola, visto que após a independência quem assumiu o controle foi o partido MPLA. Contudo, o país não possuía somente uma frente única partidária e sim existiam outros grupos que almejavam o domínio de Angola, que eram os partidos UNITA e FNLA que eram opositoristas ao partido que assumiu o poder, sendo Agostinho Neto presidente do MPLA, o primeiro presidente da Angola independente de Portugal. E para Hall (2003) sobre os processos de descolonização

Em afirmar que o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma

época livre de conflitos. Ao contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento, marginalização, típicos do alto período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. (p. 56)

Diante disso, a obra é atravessada pelos recortes temporais entre as décadas de oitenta e noventa e vai apresentando manifestações da memória na narrativa. Essa técnica narrativa se inicia com o questionamento do narrador- personagem, “*mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?*” (ONDJAKI, 2014, p. 11). A fala é do personagem principal, um menino que possui seu dia a dia como muitos jovens de seu lugar, mora com família, pai e mãe, no entanto, sua condição social aparenta peculiaridades a respeito das diferenças sociais existentes no país, e no recorte da obra, na capital Luanda. Sua casa possui funcionários que cuidam da organização do lar, o pai é servidor público e possui motorista. Segundo o fragmento da obra

O camarada João era motorista do ministério. Como meu pai trabalhava no ministério ele ajudava nas voltas da casa. Às vezes eu aproveitava a boleia e ia com ele para a escola. Era magro e bebia, muito, então de vez em quando aparecia de manhã muito cedo lá em casa já bêbado, e ninguém queria andar no carro com ele. O camarada António dizia que ele já estava habituado, mas eu tinha receio. Um dia ele deu-me a boleia para a escola, e fomos a conversar. (ONDJAKI, 2014, p. 13).

No decorrer da narrativa, os diálogos entre o menino narrador-personagem e o motorista João vão se desenrolando e apresentando as marcas do contexto identitário de Angola, assim como as reconfigurações do sistema pós-colonial. Inocência Mata afirma que “o pós-colonial é uma ideologia”. (2016, p. 44). Nesse contexto, os mecanismos coloniais ainda presentes mesmo em territórios de descolonização, e todo seu aparato instrumental se revelam como fundamentais para a narrativa denunciativa da opressão, repressão, dominação e precarização da sociedade angolana. Isso fica patente nos diálogos entre o menino e o “camarada” António.

Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tavam aqui a fazer o quê?

- Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa... tinha tudo, não faltava nada..

- Ó António, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...

- Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam... – ele só sorrindo.

- Mas ninguém era livre, António... não vês isso?

- Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...

- Não é isso, António – eu levantava-me do banco. – Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser ... O camarada António aí ria só. (ONDJAKI, 2014, p. 12 - 13).

Na obra de Ondjaki, o narrador reporta-se ao passado de Angola, recuperando as histórias vividas. Esse processo faz da matéria do vivido os artifícios da memória coletiva da nação e da comunidade. A revisita ao passado da capital angolana, é a recuperação (re)encenada da história do povo, dos bairros, nos quais o narrador e os amigos se relacionam e vivem peripécias e aventuras. “Ele me deixou na escola. Os meus colegas estavam todos a rir porque eu tinha chegado de boleia” (ONDJAKI, 2014, p. 14). Cláudio, Petra, Bruno, Luaia, Ondalu, Romina e Murtala são personagens da narrativa. Eles assumem o papel de emoldurar para o leitor as realidades no mundo da escola na cidade de Luanda. A presença de professores cubanos, como também o exercício do domínio soviético em Angola, nesse período aparece como indicadores da presença da opressão.

– Podemos ficar já aqui, não? – ela.

– Não, aqui não podemos, tia ... Vamos lá mais ao pé da rotunda. – Mas não podemos ficar aqui, nesta praia tão “verzul”? – ela sorriu para mim. – Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos. – Dos soviéticos?! Esta praia é dos angolanos!

- Sim não foi isso que eu quis dizer... É que só os soviéticos é que podem tomar banho nessa praia. Vês aqueles militares ali nas pontas? –Vejo sim...

- Eles estão a guardar a praia enquanto outros soviéticos estão lá a tomar banho. Não vale a pena ir lá que eles são muito maldispostos.

- Mas porquê que essa praia é dos soviéticos? – agora sim, ela estava mesmo espantada.

- Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética...” (ONDJAKI, 2014, p. 53).

Além dos cenários como a escola, os passeios, as ruas, as paisagens de Luanda que são protagonizados pelo menino, o narrador-personagem e sua tia vão revelando traços de uma relação histórica e poética na escrita de Ondjaki. No aspecto da oralidade, vemos uma das estratégias mais bem elaboradas no texto, onde há uma fluidez narrativa, linguística, imagética e semiótica, justamente, pelas pinceladas do autor no desenrolar da narrativa e na própria construção das personagens. As marcas da tradição africana apontam para uma importante forma de pensar e repensar a manifestação da literatura africana e, conseqüentemente, a ligação com outras nações colonizadas, como no caso do Brasil. Outro ponto crucial são os encontros com a cultura da tradição oral, da ancestralidade e os contornos de hibridização entre identidade e afrodescendência na diáspora. É o que aponta os diálogos, as representações orais de lendas, mitos, narrativas de experiências, contos, dentre outros, heranças da cultura africana.⁹

No fim da tarde a camarada diretora veio falar conosco. Nós gostávamos quando entrava alguém na sala de aulas pois tínhamos que nos pôr de sentido e fazer aquela cantoriazinha, que uns e outros aproveitavam já para berrar: bua taaardeeeee...camaráaaaa.... diretoraaaaaaa” (ONDJAKI, 2014, p. 16).



9 FILHO, Raimundo Silvino do Carmo. FERREIRA, Elio. A memória como construção de identidades na escrita poética dos cadernos negros 31. In_ Literatura, História e Cultura Afro-brasileira e africana: memória, identidade, ensino e construções literárias. Teresina: Editor da UFPI, 2013. p. 124 – 134.



Contudo, se a oralidade se dá, inicialmente, dentro dos diálogos, conforme o desenrolar das narrativas, Ondjaki a utiliza como narrativa do eu, com uma personagem narrativa, um homem memória. Isso revela a escrita do eu, de dentro, como forma de reintrodução do eu na escrita da coletividade. Essa transposição da oralidade para o diálogo dentro da narrativa (uma transposição fluida, a qual se desenrola de maneiras distintas durante o livro) funciona para aproximar o leitor do tempo presente da história. Portanto, é importante perceber que Ondjaki não abusa da oralidade, no entanto, a constrói com cuidado, desta forma, não a tornando opressiva, mas reveladora de ligações com um passado angolano, que está intimamente recheado de rastros de africanidades. A narrativa se inclina para as representações da realidade de Angola contrapondo o imaginário poético e o imaginário coletivo da nação. Ou seja, o autor busca “representar a memória como uma superfície para a escrita” (DOUWE, 2005, p. 50).

Descemos a Praia do Bispo, a avenida tinha acabado de ser arranjada por que há pouco tempo o camarada presidente tinha passado por ali, e como a camarada presidente passa sempre a zunir, com motas e tudo, normalmente as estradas são asfaltadas por causa disso, há muita gente que gosta que o camarada presidente passe na rua deles porque num instantinho desaparecem os buracos e às vezes até pintam os traços da estrada.

- Tia... Portugal já tem um foguetão?

- Não, não tem, filho.

- É que nós temos, e não é do tempo dos portugueses, não penses... – aponte para a esquerda, onde se podia

ver o Mausoléu. – Quer dizer, ainda não tá pronto, mas tá quase ... (ONDJAKI, 2014, p. 49).

Nesse sentido, “a reprodução imaginária do espaço e de seus objetos é fundamental para a manutenção ou reprodução da identidade individual e coletiva, já que é mediante a recriação imaginária que o espaço é transformado em lugares”. (WALTER, 2009, p. 65). O teórico destaca a importância do lugar para a reconstrução da memória. Para isso se utiliza das palavras de Ashcrof:

O lugar nunca é simplesmente um local, nem é estático; uma memória cultural enterrada pela colonização. Pois, como a cultura, o lugar está num contínuo e dinâmico estado de formação, um processo intimamente ligado com a cultura e identidade de seus habitantes. Sobretudo o lugar é um resultado de habitação, uma consequência dos modos como pessoas vivem num espaço (ASHCROFT, 2001, p. 156 *apud* WALTER, 2009, p. 66).

Sendo o lugar “resultado de habitação”, podemos dizer que nele também estão habitadas as mais diversas memórias, dos mais diversos indivíduos. Ao reconstruírem suas histórias, os escritores, através do imaginário, retomam em suas lembranças, os lugares e os objetos neles existentes para posicionarem-se como sujeitos de suas histórias. Pois “o discurso da memória está sempre ligado às histórias de um lugar específico, seja este um quarto, uma casa, uma região ou uma nação” (WALTER, 2009, p.66). Dessa forma, pode-se dizer que essas lembranças são de extrema importância para a formação do sujeito.

Posto isso, as articulações propostas na narrativa literária *Bom dia, camaradas* são de perspectivas para um futuro dos angolanos, no qual as crianças sendo os personagens principais das estórias decorrentes na narrativa carregam os horizontes de comunidade, de solidariedade, de valorização dos elementos culturais próprios do seu país que conseqüentemente levam as demarcações identitárias, como também a memória como instrumento de manutenção do presente, não esquecendo o passado e as trajetórias entrecruzadas de seu país e assim facultar projeções para o futuro.

Considerações Finais

Desse modo, é possível considerar que na obra *Bom dia, camaradas*, a memória atua como instrumento fundamental na busca do passado para uma valorização da construção do presente com as identidades próprias, uma vez que o menino, o narrador-personagem, vai relatando histórias a partir das lembranças que traz consigo ao longo da sua vida, o que é essencial para a construção da identidade angolana.

Considera-se também que, para a reconstrução dessa memória, os elementos presentes no espaço imaginário – como as pessoas, a escola, os lugares por onde passou, a casa, as paisagens e outros elementos que são retratados, como os traços da oralidade na narrativa, são de extrema relevância. Além de revelar as identidades no contexto da angolanidade.

Portanto, os estudos nos âmbitos históricos, sociológicos, como também as literaturas africanas, nesse recorte a literatura angolana, imbuídos dentro do contexto nacional brasileiro (estudos

afro-brasileiros) representam um passo fundamental para o desenvolvimento e conseqüentemente a ampliação do conhecimento, assim produzindo a interculturalidade que deve ser o resultado das sociedades que são híbridas, promovendo “diminuições” dos exotismos. Para que se possa avançar o respeito entre os brasileiros, bem como promovendo assim a alteridade com distintas sociedades, nesse recorte a cultura angolana, na medida em que todos aprenderão a valorizar a herança cultural africana e o protagonismo histórico dos mesmos e de seus descendentes na nossa sociedade.

Referências

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980

DOUWE, Draaisma. **Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente**; tradução de Jussara Simões. SP: Edusc, 2005.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. 4 ed. Luanda: UEA, s/d. p. 81 – 105.

FRANCO, Roberta Guimarães. Ondjaki e a escrita otimista de uma nova geração. In: SECCO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África & Brasil: letras em laços**. Volume 2. São Paulo: Yendis, 2010.

FILHO, Raimundo Silvino do Carmo. FERREIRA, Elio. A memória como construção de identidades na escrita poética dos cadernos negros 31. In: **Literatura, História e Cultura Afro-brasileira e africana: memória, identidade, ensino e construções literárias**. Teresina: Editor da UFPI, 2013. p. 124 – 134.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1994. Disponível em: In_ <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-eMem%C3%B3ria.pdf> Acesso em: 17 jul. 2018.

MATA, Inocência. Localizar o “pós-colonial”. In: GARCIA, Flavia; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 32-50.

ONDJAKI. **Bom dia, camaradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ONDJAKI em entrevista na Feira Internacional de Pernambuco, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ondjaki-fala-sobre-sua-escrita-e-literatura-africana/Acesso> em: 15 jul. 2018.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In_ **Estudos históricos. Teoria e História**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200 – 215.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf Acesso em: 28 de abr. 2019

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RUIVO, Marina. “Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO; Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs). In: **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo/Luanda, Cultura Acadêmica/ Nzila: 2007, p. 293-301.

WALTER, Roland. **Afro - América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas**. Recife: Bagaço, 2009.

A NEGRITUDE NA POESIA AFROURUGUAIA DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS

Crislane da Conceição Alves Assunção (UESPI)

Prof. Ms. Josinaldo Oliveira dos Santos (UESPI)

Introdução

Com a descoberta do continente americano em 1492, pelos europeus, o continente sofreu uma exploração intensiva, por causa de seu desejo de avanço econômico e tecnológico sobre o mundo. Com o domínio e a proximidade com outros povos de culturas diferentes, e levando em consideração que na Idade Média, a Igreja tinha poder político e econômico, os europeus sentiram necessidade, induzidos pela igreja, que estes povos além de dominados deviam se subjugar a cristandade, o que fez surgir à concepção de que há uma religião superior do que as demais.

Na medida em que o poder dos europeus vai se expandindo, assim como seu campo de exploração, a falta de mão-de-obra se torna um problema, o trabalho dos ameríndios não é mais suficiente,

uma vez que estes estavam morrendo por causa das epidemias e das péssimas condições de trabalho em que viviam. A partir do século XVI, inicia-se a exportação de escravizados trazidos do continente africano, para trabalhar forçosamente nas Américas, o registro mais antigo que existe de um carregamento mercantil de escravizados africanos para a América espanhola, data de 1518. Mesmo com a proteção posterior que a igreja e a coroa espanhola concederam aos ameríndios, eles e os escravizados trazidos da África, eram tratados como marginais, sem raízes, e inferiores.

Tratando especificamente dos afrodescendentes e suas lutas, vemos que estes durante três séculos foram tratados como o outro e não como sujeito- que continha uma identidade, e sofreram (e sofrem) com o racismo que surgiu com uma ideologia de que na Europa estavam à raça e a cultura superior a todas as outras, e assim impunham a cultura e o modo de vida europeu às sociedades negras, o que causava um racismo subconsciente nos próprios afrodescendentes, quando estes aceitavam esta imposição.

A partir das décadas de 1920 a 1930 iniciam-se movimentos culturais que lutam por um renascimento negro (que buscava uma revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares), no qual se destacam três países das Américas: Cuba, Haiti e Estados Unidos. O Renascimento, Indigenismo e Negrismo surgem como consequência do Iluminismo e do Romantismo europeu, que influenciaram na abolição da escravatura; e após a Revolução Francesa de 1789 (que trouxe ideais como igualdade, liberdade e fraternidade) os povos tiveram uma oportunidade de se pronunciarem quanto a sua cultura, identidade e liberdade, o que influenciará posteriormente no desenvolvimento da *Negritude*.

Todo este contexto histórico é importante para o nosso estudo, uma vez que trabalharemos a questão do Negrismo e da Negritude diferenciando-os, e conhecendo o seu impacto na história e na literatura, neste último viés, analisaremos a grande escritora Virginia Brindis de Salas com suas seguintes obras poéticas *Pregón de Marimorena* y *Cien cárceles de amor*, publicados respectivamente em 1946 e 1949. Objetivando caracterizar suas obras como pertencentes ao movimento da negritude, e valorizando sua representatividade, o que por vezes é desconhecida ou desvalorizada por sua própria nação.

Negritude, uma questão de luta cultural

No Caribe e no Brasil, é onde se concentra a maior população de ancestral africano, mas também temos países como México, Venezuela, as Guianas, Colômbia, Equador, Peru e Uruguai, todos trazidos por comerciantes ingleses, franceses, holandeses, portugueses e espanhóis durante a colonização. A escravidão teve fim em períodos diferentes nos diversos países como, por exemplo, no México perdurou até os anos de 1828, em Cuba foram até 1886, no Brasil 1888, e nos Estados Unidos em 1858. Mas mesmo sendo libertados, os afrodescendentes continuaram sendo escravizados do olhar de menosprezo de uma sociedade europeizada.

O termo *Negritude* surgiu nos anos de 1934 na França, mas este movimento já tinha começado a dar seus primeiros passos. Supõe-se que se iniciou nos Estados Unidos, indo para Antilhas, depois atingiu a Europa, chegando à França aonde adquiriu corpo e foi sistematizado, e por fim estabeleceu-se por toda África negra e as Américas (DOMINGUES, 2004). Esse movimento tinha como

objetivo fazer com que o povo negro tivesse orgulho de sua cor, de sua cultura e raízes. Um dos seus primeiros representantes importantes foi o afro-americano W. E. B. Du Bois (1863-1963) historiador, sociólogo, ativista, autor, editor e foi líder do movimento pan-africanismo e do movimento Niágara, que tinham como finalidade reivindicar direitos iguais para os negros na educação, na política, nas oportunidades de emprego e na renda salarial. Lutou fortemente em defesa da libertação das colônias africanas ainda dominadas pelos europeus, quanto pela construção da unidade africana. Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com veemência um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras é considerado da mesma maneira, o pai simbólico do movimento da tomada de consciência de ser negro (DOMINGUES, 2004).

O surgimento da Negritude foi um processo que se iniciou graças à participação de outros movimentos importantes como o *New Negro* (também conhecido como *Harlem Renaissance*), que foi criado nos Estados Unidos no Harlem (bairro negro de Nova York), cuja finalidade era refletir sobre os falsos estereótipos que se atribua aos negros e mostrar a ignorância que existia sobre o povo afrodescendente para aquela sociedade; e ao invés de sentirem vergonha de sua cor, eles a enalteciam, Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright foram nomes representativos deste movimento. Outros movimentos foram o *Negrismo Cubano*, tendo como principal poeta negro Nicolás Guillén que promoveu uma conscientização sobre a história africana, este movimento desenvolveu-se no século XX, e se caracterizou por focar a cultura e a problemática negra. No Haiti, o movimento *Indigenista* de reabilitação da herança cultural africana, valorizando as línguas

crioulas e a religião *vodu*. A independência do Haiti foi um fator de extrema relevância para o movimento da negritude.

A negritude foi estabelecida por estudantes negros que estudavam na França, Aimé Césaire (de Martinica), Léon Gontran Damas (da Guiana Francesa), Guy Tirolien (de Guadalupe) e Léopold Sédar Senghor (de Senegal), que conscientizados do preconceito e da discriminação tanto econômica, política e cultural que existia, e que afetava não somente alguns, mais a maioria da população negra, começaram a escrever sobre isto, suas primeiras publicações deram-se por meio das Revistas *Légitime Défense* (Legítima Defesa - 1932) e *L'Étudiant Noir* (O Estudante Negro - 1934). Estas revistas tiveram um papel indispensável para a repercussão da negritude, uma vez que elas eram um meio de reivindicação, e denúncia da opressão racial e a política de dominação cultural colonialista. É importante deixar claro que esta dominação cultural colonialista, significava que mesmo que o período do colonialismo tivesse acabado ainda existia uma imposição cultural por parte dos europeus sobre os afrodescendentes, que ocorria tanto na linguagem como na arte, ou seja, era necessária uma descolonização cultural, uma clara demonstração de outra palavra importante para nossos estudos, o eurocentrismo. O eurocentrismo é a concepção de que a Europa é o elemento central para a constituição da sociedade moderna, trata-se da ideia de que a Europa seria o centro da cultura do mundo, o que conseqüentemente se revela como uma visão xenofóbica. E negar os valores europeus para o movimento, era indispensável, uma vez que, a missão era valorizar a cultura negra, a sua religião, arte e linguagem. O dilema para os africanos e negros da diáspora, assevera Franz Fanon, deixou de ser “embranquecer ou desaparecer”.

A ideologia da negritude foi antes de tudo, um movimento de resgate da humanidade do negro, o fenômeno da assimilação foi denunciado, metaforicamente por Franz Fanon no título de seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, uma alusão aos negros que – para integrar-se socialmente autorejeitavam-se, incorporando em seus “corpos e mentes” o ideal de ser branco, alisando o cabelo e assumindo deste último a música, a religião, os costumes, em suma, a cultura. (DOMINGUES, 2004, p. 25, grifo do autor).

Com essa busca do orgulho negro pela sua própria gente, o que acontece é que agora ocorre o que podemos chamar de —africanismo, um tipo de racismo branco. Para considerarmos esta inversão, levamos em conta o poema *Te agradezco Señor* do poeta senegalês Bernard B. Dadié, escrito em *Poesia Africana de Hoy*. Vejamos alguns versos:

Te agradezco,
Señor, que me
hayas creado
Negro que hayas
hecho de mí
la suma de todos los dolores, y puesto sobre mi cabeza,
el Mundo [...]
El
blanco
es un
color
de cir
cunstancias,
el

negro,
el color
de
todos
los
días,
y llevo el Mundo desde el primer crepúsculo.

Na segunda estrofe é dada a noção de que ser negro é melhor que ser branco, o que é um erro, pois só a revogação desta ideia de superiorização é que pode acabar com o preconceito em suas diversas formas. Por isso, é importante que nos engajemos no pensamento do grande intelectual e revolucionário antilhano de ascendência francesa e africana Frantz Fanon, pois para ele necessitava-se unir a cultura africana à construção de uma cultura nacional, e não só lutar pelas causas dos afrodescendentes, mas sim de todos os oprimidos pela sociedade, que causou uma divisão entre eles, pois alguns acreditavam que se devia integrar a negritude a luta de todas as classes oprimidas, enquanto que outros (a maioria) acreditavam que este não era o objetivo da negritude.

Segundo Jean-Paul Sartre, que conseguiu enxergar o papel subversivo do movimento da negritude, em determinado momento histórico: seja porque negava os valores culturais do opressor branco, seja porque despertava no negro, altivez e orgulho racial (...). Segundo Sartre o racismo do branco seria a tese, a negritude sua antítese, um princípio transitório fundado no racismo anti-racista: —A unidade final, que aproximará todos os oprimidos no mesmo combate, deve ser precedida nas colônias, por isso que eu chamaria momento da separação ou da negatividade:

este racismo anti-racista é o único caminho capaz de levar à abolição das diferenças de raça. Para Sartre, a síntese era a etapa seguinte, a própria superação da negritude: a construção de uma sociedade igualitária, sem nenhuma espécie de racismo. (SARTRE, apud DOMINGUES, 2004, p. 28).

A negritude sofreu modificações ao longo do tempo, seu caráter apenas de conscientização racial e cultural, passou a ser militante e político, ou seja, a lutar contra o colonialismo e a defender a luta pela libertação das colônias africanas.

Negrismo ou negritude?

É necessário que tenhamos consciência de que o negrismo é um movimento distinto da negritude, pois muitas vezes são confundidos ou visto como um só, pelo motivo de tratarem da questão do negro, o que é um equívoco. O negrismo surgiu antes da negritude, e foi um movimento que se iniciou depois de uma invasão na Europa por britânicos em Benin, de onde levaram várias obras, como a principal delas as máscaras africanas. Que depois de se espalharam pela Europa, se transformaram em obras de museus, que impactavam seus expectadores que consideravam estas obras, assim, como os africanos, exóticos. Logo a cultura africana se transformou em tema das vanguardas europeias, utilizada principalmente no cubismo; o que se via nas obras era o olhar do branco sobre o negro, o negrismo não tinha como objetivo reivindicar direitos ou valorar a cultura negra, mas apenas representar e mostrar o negro, em seu caráter místico e exótico, o que eles conseguiam através de suas experiências turísticas e suas pesquisas. O olhar do europeu sobre estas obras, por se tratar

de algo exótico e grosseiro para eles, e muitas vezes visualizar o afro como um ser pertencente a outro mundo, e como um ser primitivo, causava um preconceito.

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. (SCHWARTZ, 2015, p. 318).

Mas não podemos negar sua contribuição, na perspectiva de que, o negrismo chegando ao Brasil e em Cuba, ganhou uma nova ressignificação o que ajudou mais tarde no surgimento da negritude.

Virginia brindis de salas

Iris Virginia Salas, ou como é conhecida em suas obras Virginia Brindis de Salas nome que ela aderiu de um suposto parente cubano chamado Claudio Brindis de Salas, um violonista muito famoso, que também era conhecido como o *Paganini Negro*. Virginia nasceu em 18 de setembro de 1908 na cidade de Montevidéu e morreu aos 50 anos em Buenos Aires; foi poetisa, jornalista e importante ativista afro-uruguaia. Ao longo da sua vida escreveu duas inesquecíveis obras *Pregón de Marimorena* em 1946 e *Cien Cárceles de Amor* em 1949, com estas obras ela se tornou a primeira mulher negra a publicar um livro na América Latina; infelizmente sua terceira obra *Cantos de Lejanía*, citada em *Cien Cárceles de Amor*, não terminou de ser produzida e não

há registros sobre ela. Seus pais se chamavam José Salas e Maria Blanca Rodrigues, casou-se em 1938 com Carlos Zolla e teve duas filhas. Trabalhou no Serviço de Oceanografia e Pesca e posteriormente na área administrativa das obras sanitárias do estado. Contudo, desde jovem, se envolveu com a poesia e os problemas pelos quais os afrodescendentes estavam cercados, assim como os uruguaios Gilberto Silva, Maria Esperanza Barrios e Iris Cabral.

Sua relação com a poesia se tornou mais forte com a sua íntima ligação com Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura, que a considerou como “hermana en triunfos y en el dolor” e a incentivou a continuar em seu objetivo “cante, querida Virginia, que usted es la única y primera figura entre su raza del Uruguay”. Brindis de Salas pertenceu ao Círculo de Intelectuais, Artistas, Jornalistas e Escritores Negros (CIAPEN), assim como Juan Julio Arrascaeta, Carlos Cardoso Pereira e Pilar Barrios, e colaborou com a publicação de periódicos entre os anos de 1939 a 1948 no jornal —Nuestra Raza. Estes dois meios de comunicação, assim como a *Revista Uruguay* lhe renderam aplausos e homenagens, a *Revista Mundo Uruguayo* fez uma reportagem sobre ela, na qual diz: —Ella interpreta a los suyos, escribe para redimir a sus hermanos. A autoria das obras de Virginia foi questionada pelo crítico Alberto Britos Serrat que aponta para um suposto plágio em seu livro *Antología de Poetas Negros Uruguayos*: —Los dos libros de Virginia Brindis de Salas merecen nuestra duda confirmada por las declaraciones de los promotores de los mismos y del verdadero autor de ellos. Assim como outro autor chamado José Carlos Barbosa que acusa Brindis de Salas de ter plagiado seu poema *Navidad Parlemitana*. Porém estas dúvidas que foram plantadas não foram suficientes

para lhe arrancar a autoria de suas obras. Posteriormente Britos reconhece isso e comenta:

Virginia Brindis de Salas es nuestra primera y única poetisa negra quizás de todas estas regiones y se presenta con un libro lleno de hermosura, rebeldías y consciencia revelada, alerta, captando su posición de lucha como la de todas las conciencias conscientes válgame la redundancia. (BRITOS, 1943 apud INVIABILIZADOS, 2017, p. 12).

Virginia viveu em um período de muitas privações aos afrodescendentes, apesar da tentativa de democratização por alguns governos do Uruguai, os negros ainda viviam em condições de pobreza, viviam em áreas suburbanas, sem direitos trabalhistas, mesmo com a oportunidade da educação primária, muitos ainda eram analfabetos; com poucas chances de chegar ao ensino superior, uma vez que, eram logo direcionados para o trabalho braçal considerado —natural ao negro. As mulheres em sua grande maioria tinham que trabalhar como domésticas, ou até mesmo como prostitutas. A *Revista Nuestra Raza* foi muito importante ao denunciar a realidade dos afrodescendentes, e reivindicar uma mudança naquela dura situação que limitava os negros a serem sempre as populações de classe baixa, ignorantes, serviços e nunca os médicos e advogados. Esta realidade não estava invisível a Brindis de Salas que decidiu ser a voz de seu povo e a escrever poesias que mostram suas dificuldades, suas lutas e a preciosidade da sua cultura.

Brindis de salas e a negritude de seus poemas

A temática central dos poemas de Virginia Brindis de Salas é a negritude. Uma vez que ela trata de trazer à tona as questões problemáticas pelas quais os afro-americanos estavam passando com a desigualdade, racismo, e inferioridade cultural, problemas que estavam bem presentes em seu tempo. A negritude já era um movimento iniciado, Virginia uniu-se a negritude através dos seus poemas, uma vez que estes trazem os valores do movimento. Como afirma Cristina Burgueño sobre *Pregón de Marimorena*:

[...] pretende mostrar como la temática y la forma de los poemas articulan la identidad étnica con la nacional, y como en los mismos hay una propuesta de unidad latinoamericana por encima de las diferencias raciales, al tiempo que apoya e impulsa la afirmación de la identidad afro-americana. (BURGUEÑO, 2007, p. 281).

Mas é necessário que além de uma afirmação, analisemos como isso de fato se dá nos textos de Virginia, por isso escolhemos versos de vários poemas que estão contidos em *Pregón de Marimorena* e *Cien Cárceles de Amor*. Contudo é importante ressaltarmos uma visão geral destas obras. *Pregón de Marimorena* é composto por vinte poemas que se dividem em baladas, pregões, tangos e cantos consecutivamente. Os tangos e os cantos, ritmos musicais de origem africana, assim

como palavras, por exemplo, no poema *Tango Numero Dois*, —*yimbamba* e *yambambé* resgatam a cultura do seu povo:

(Danza,
que bailaron los esclavos, parche y ritmo
en su elemental rueda de gallo)
Yimbamba — yimbamba yimbamba — yambambé; son
de tus caderas
y tus pies.

A marginalização dos afro-americanos, nesta perspectiva não faz sentido, uma vez que, o tango é um ritmo que se tornou tão intrínseco à América, que se faz pensar que sua origem é exclusivamente dela, mas não é, então por que motivo rejeitar e tratar como inferiores os afrodescendentes e seus costumes, sendo que eles já fazem parte mais do que imaginamos da formação da cultura americana.

El gemido de los esclavos se transmuta en canto en la cultura popular del Rio de la Plata, de esta manera Virginia Brindis de Salas delimita y reclama el reconocimiento de lo afro en esa cultura y articula su protesta social con una perspectiva étnica que parte del discurso de la minoría afro, pues como lo señala Josaphat Kubayanda en su trabajo sobre el discurso afro-latinoamericano, este afirma y reclama sus raíces allí donde la cultura dominante busca borrar a los grupos marginales. (BURGUEÑO, 2007, p. 282).

O livro *Cien Cárceles de Amor* é composto por dezessete poemas, com a mesma temática apresentada em *Pregón de Marimorena*, mas aqui Virginia Brindis de Salas se apresenta

mais sentimental e emocionada em sua luta como remonta seus primeiros versos no livro:

Porque mi corazón es miel y blanda cera
pecho ha de ser herido hasta que muera
pecho ha de ser herido hasta que muera
y mientras sueño, espera y desespero, y en cárceles de
amor
muriendo, muero.

O seu amor pela causa, pela sua cor, e pelo seu povo, faze-a sofrer, esse é o seu cárcere, no entanto, ela subtende que não irá desistir. O seu eu-poético é sempre muito forte em seus textos, é um eu-coletivo que fala por todos e que sente por todos.

A negritude na obra *Pregón de Marimorena*

“A la Ribeira Americana” é o primeiro poema que aparece na obra. E se faz bastante significativo como primeiro poema. É perceptível a busca de Virginia em mostrar que somos todos filhos da mesma terra e que somos todos irmãos, independentemente da cor: —*Vamos por la ribera / de esta América indígena y mulata* (versos 19 e 20); —*y una bandera/ de un solo color/ hinchada al viento* (versos 26-28). Estes versos mostram igualdade, que para Sartre era a solução para o fim do racismo, uma vez que não haveria nem seres superiores ou inferiores. Julio Guadalupe faz um comentário importante no prólogo de *Marimorena*, ele diz:

El hombre no tiene ningún derecho no es inferior ni superior a otro hombre; peca por redundante el blanco que dice: —mi raza; pecapor redundante el negro que dice: —mi raza. Todo lo que divide a los hombres,

todo lo que especifica, aparta acorrála, es un pecado
contra la humanidad. (GUADALUPE, 1952, p. 7).

Os versos seguintes chamam os afro-americanos à luta,
com uma voz de comando, Virginia mostra que está na hora de
lutar e reivindicar pelos seus direitos:

Que el pecho inflame la paz redentora
y diga a todos: id ahora;
que nuestra sangre se derrame sin demora.

[...] quebrad el espasmo de la gruta del miedo que
vuestra carne encierra!

Outro texto que ela utiliza para fazer este chamado é
“Cristo Negro: —Cristo negro manoseado/ por la audacia y por
la fuerza,/ dejarás tu mansedumbre/ de cordero y tu vergüenza”,
o que nos chama bastante atenção uma vez que, Jesus sempre
sofre uma —europeização, pois é retratado como um homem
branco de olhos claros. A seguir se introduz um dos motivos
desta luta, os negros, mesmo acabando a escravidão, continuam
trabalhando em sua grande maioria em trabalhos duros, pois não
existem outras oportunidades de empregos para eles, por causa de
um persistente pensamento colonial e racista que viam os negros
como pessoas irresponsáveis enquanto que os trabalhadores brancos
seriam responsáveis e confiáveis (REID ANDREWS, 2004, apud
BURGUEÑO, 2007).

Quiero posar mi pie morena en la ribera de los lares
de América, infinita y verla que del suelo se levanta
en sus talleres, sus fábricas, sus minas

E Aimé Césaire confronta estes estigmas em *Discurso
sobre o Colonialismo*:

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a insuficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. [...] É minha vez de enunciar uma equação: *colonização = coisificação*. (CÉSAIRE, 1978, p. 25).

“Es Verdad, Sí Señor” é o segundo poema do livro, onde Brindis de Salas busca mostrar que ela não está sozinha no seu sonho de uma América verdadeiramente livre do racismo: “Que yo soñé en los caminos/ como Antonio y Federico/ y Nicolás del Caribe/ y Palés de Puerto Rico?/Es verdad, sí señor;/ sí señor, es verdad”, e aqui também há uma clara acusação aos políticos e os de classe bem financeiramente, que não enxergam os problemas sociais que acontecem, especificamente aos problemas da fome e da miséria. Ao mesmo tempo, que ela trata da condição da identidade negra, ela não deixa de expor a situação dos oprimidos.

Qué capricho el de los hombres que dominan las finanzas:

—pero, si aquí no hay pobres,
—todos criamos buena panza.

Lo dice sin un dolor un político y —dotor.
Hay quién vive para comer y quién come para vivir;
quién ve para creer
y quién lucha para sufrir.

Discurso que se repete no “Pregón Número Dos”: *Oigan políticos,/ periodistas,/ que aquí hacen gordas sus vistas,/ pues miren como ha vivido/ Marimorena,/ señores tan egoístas/ que nada nunca les ha pedido*. Já se pode confirmar uma grande diferença que Virginia Brindis de Salas fez em seu tempo, pois fugiu do

romantismo literário para mostrar uma visão realista social; desviou do caminho do romanticismo de Delmira Augustini, Eugenia Vaz Ferreyra e Alfonsina Storny, para dar eco a sua voz até então silenciada. Através dela temos uma poesia que toma significação e função, pois não fez suas obras apenas para serem objetos de entretenimento, mas com o objetivo de conscientizar seus irmãos da realidade injusta a que eles estavam se submetendo, e assim, ela o fez através de uma linguagem simples, direta e rica em cultura. “Pero el poeta debe abandonar su ineptitud, despojándose de todos los refinamientos para ir directamente a la acción conjunta de pueblo e intelecto, y nada mejor que optar entre la burguesía y el pueblo, por este último” (GUADALUPE, 1952, p. 11).

Nisto ela mesma, através de “La Hora que Tú Duermes”, acusa outros escritores uruguaios de não terem olhos sensíveis, para verem os problemas visíveis que estavam ocorrendo “quítate la venda, quítate” versos que mais se repetem no texto; assim suas mãos que escreviam, não ajudavam a acrescentar nada a luta dos oprimidos “—¿qué cosecharán tus manos,/ tus dos manos bien inertes?”, e ela aconselha-os a serem mais realistas e a olharem a sua volta: “—Busca perlas en la luna/ en su luz anacarada/ baja tu vista a la tierra/ que ella da luz escarlata”. E um destas duras realidades que ela apresenta de uma forma muito íntima é a condição de crianças negras que moram nas ruas e que de além de terem que lidar com a falta de alimento precisam lidar com o racismo. Ela faz uma breve comparação com um jogo de xadrez, vendo seus meninos a brincar com meninos brancos, tem-se a ideia de que estas crianças são apenas peças manipuláveis

da ignorância daqueles que incentivam a superioridade de uma etnia sobre a outra.

Los —blancos del vecino del andrajoso patio
se acercan a mis niños y allí están hermanadas dos —
razas sin cariño

Forman un corro alegre de vocesitas tiernas.
Sus caras a la vez parecen un tablero humano de ajedrez

É importante frisar que Virginia Brindis de Salas não busca apenas a conscientização racial, ela busca uma negritude militante em seus diversos desafios. Virginia mergulha profundamente na ideia de solidariedade idealizada por Césaire:

Césaire definiu a negritude em três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade. A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os “irmãos de cor” do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum. (MUNANGA, apud DOMINGUES, 2004, p. 33).

Chegando aos pregões nos encontramos com a personagem que leva o nome do livro, *Marimorena*, o que já acrescenta a estes pregões uma importância maior do que os outros poemas. No “Pregón número um”, nos deparamos com a compaixão de Virginia por Marimorena que vive na miséria, e que esta trabalha como pregoeira de um jornal: “—por la mañana/ y por la tarde/ miles de veces”. Tal trabalho é pesado a ela, as pessoas chegam a comprar seu jornal mais com a intenção de aliviar

seus pesares do que pelo próprio jornal, pois este não paga seu esforço e trabalho com dignidade, e se deixa de anunciar um só dia fica sem alimentação. Virginia expressa sua indignação contra o jornalismo: “—pagas con creces; /su periodismo, /su propaganda politiquera /todas sus lacras, su egoísmo, /sus fementidas torpes carreras”. No “Pregón número dos”, na segunda estrofe, sabemos agora que Marimorena é morena e já senhora de idade, e que sua voz é admirada pelas pessoas, mas neste questionamento parece haver um impasse: como esta morena velha tem uma voz admirável? Tal questionamento é fruto de uma ideia errônea de que os negros não são habilidosos e talentosos. Neste segundo pregão há reforço de quanto Marimorena é trabalhadora e que apesar do que ela sofre por ser mulher, negra, analfabeta e velha, ela continua dia-a-dia seu trabalho.

Tú, negra, analfabeta, Marimorena,
día a día, jeta a jeta* las calles llenas
con pregones sandungueros: en la mañana primero
y por la tarde después durante los treinta días o treinta y
uno del mes..

Nos versos de Marimorena encontramos uma mulher que representa as aflições da sociedade negra na América Latina, empregos exaustivos, sem direito algum, mal pagos, sem educação, que não vivem senão para conseguir o alimento de cada dia, além de ter que lidar com o racismo e a discriminação. Só a partir dos tangos e cantos é que Virginia Brindis de Salas começa a tratar mais especificamente das raízes africanas, como a dança, a música, o ritmo, as palavras, trazendo um pouco da cultura negra,

e concretizando em seus versos a ideia inicial do movimento da negritude.

Ay Don Rafael de Sobremonte
¿quién los junta?
¿quién junta,
quién vio tantos negros juntos alrededor de un tambor?
Ay Don Rafael de Sobremonte!

Tangó
tangó, tangó, tangó.

Em “La Conga” temos uma aculturação, Manoela uma loira pálida, que é a personagem central deste poema, dança junto aos congueiros, às batidas do tambor, e ao vê-la dançar a narradora conta algo extraordinário: “—¡Mira qué cara / negra Manuela!”. A partir do momento que há uma aproximação intensa com a cultura africana, Manoela se torna negra, o que implica em outro termo, o de transculturação (é o processo de transição de uma cultura a outra). O que mostra outro viés, a de que um negro pode deixar de ser negro quando ele rejeita suas raízes. Ou seja, não é uma questão apenas de cor, mas também de cultura. Outro ponto importante a se destacar é a questão que temos dentro de nós um caráter ambíguo (híbrido), portanto, intrinsecamente temos uma negritude que pode ser até desconhecida (ou mesmo desprezada) como mostra no poema:

Bah!, si supiera
en su forma ambigua que ella de negra quiere vestirse,
(...)
junto a la conga
y a los congueros; junto a la lonja
a los tamboreros; toda inconsciente toda resuelta.

E para encerrar *Pregón de Marimorena*, Virginia reclama o direito de igualdade, em um discurso bastante claro e sem rodeios, no seu poema “¡Aleluya!”, uma vez que nasceu na mesma terra que o povo americano. E trata especificamente da mulher branca, que por ser branca não significa que é melhor, ou que merece ser tratada de forma diferente do que as mulheres negras.

Yo negra,
tú blanca, mujer americana la misma sopa
habremos de comer durante días y semanas; lo mismo tú,
mujer
de Europa,
has de comer igual que yo la misma sopa,
y tendrás la misma fe y la misma ropa
y has de beber tu vino, en igual copa.
¡ Aleluya,!

No primeiro verso, Brindis de Salas se reconhece como negra e utiliza muito a palavra “negro” em seus dois gêneros (em francês se chama *nègre*) mostrando assim orgulho racial em seus poemas, já que:

A palavra *négritude* em francês deriva de *nègre*, termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado normalmente para ofender ou desqualificar o negro, em contraposição a *noir*, outra palavra para designar negro, mas que tinha um sentido respeitoso. A intenção do movimento foi justamente inverter o sentido da palavra *négritude* ao pólo oposto, impingindo-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. (DOMINGUES, 2004, p. 35).

A negritude na obra *Cien Cárceles de Amor*

A outra obra de Virginia Brindis de Salas, *Cien Cárceles de Amor*, se desdobra sobre a ânsia de liberdade, os sofrimentos passados e presentes, e o amor que se tem a sua origem e ao seu povo. Um dos seus primeiros poemas deste livro se chama “Abuelito Mon”, onde se retoma a história dos negros nos canaviais, onde eles, postos nos lugares dos aborígenes, trabalhavam duramente e não recebiam o valor equivalente ao seu trabalho, as canas de açúcar eram a principal matéria prima da famosa bebida conhecida como *rum*, que aos negros custava muito caro consumir, mas que segundo a lenda eles consumiam para aliviar suas fadigas. Mas “Abuelito Mon” expõe que esta bebida, é bebida feita do suor dos escravizados: “Me cabe el cañaveral / en cuatro dedos de ron. / Poco paga el yanqui ya / por este millón de canas/ que el negro sembró y cortó. / Mas no me trago este trago,/ porque es trago de sudor”, e que se nega a consumi-la e quer dizer isto a todo o Caribe (rum era sua principal moeda de troca no comércio colonial, trocava-se até para conseguir mão-de-obra escravizada africana). E ainda declara que os bêbados não eram os negros, e sim os marinheiros (bebida predileta deles naquele tempo e distintiva dos verdadeiros marinheiros), provavelmente eles eram taxados como bêbados “—con mis pies quiero esta vez/ un idioma hablar que diga/ que el ron no está en mi barriga,/ que bajo este sol mulato/ el ron no está en mis zapatos”. Através deste poema, Virginia resgata a história dos sofrimentos passados nos canaviais e dá voz aos trabalhadores daquele tempo, buscando uma sensibilidade do leitor.

El mejor homenaje que podemos rendir al negrismo americano es el afirmar que contribuyó con su poesía a reducir el campo de la inhumanidad del hombre para con el hombre ya unir, en la universal ternura de la creación artística, a diversos autores de todos los colores, elevado muy alto en el espacio solar la voz popular, sabia y apasionada del Calibán americano. (DEPRESTE, 1986, p. 360).

Outra poesia que se desdobra sobre isso é “Negros”, onde se encontram os versos que dizem: “—Alarde de dientes blancos/ Elevándose en la roja pulpa de las sandías. / Hombres que cantan y cantan sus penas, / Con el alma asomada a la boca. / Entre los cañaverales”. “Navidad Parlemitana” é um poema que retrata o modo específico dos afros-uruguayos comemorarem o natal (uma festa cristã), com danças do candomblé. Os lugares destas comemorações no poema são significativos, uma vez que Montevidéu e o bairro chamado Palermo estão entre os lugares onde vivem a maioria dos afros-uruguayos, e sendo que Montevidéu foi à porta de entrada dos primeiros escravizados negros no Uruguai (1726). Através das batidas do tambor havia uma chamada ancestral para assim conseguir uma união entre todos, e assim não esquecer suas origens, vejamos alguns versos:

La negrada entusiasmada Hacia repicar los cueros.
Candombe de Navidad, Candombe de sol caliente,
Reminiscencia africana Que reviven los morenos En
nuestra fiesta cristiana. Recinto de los esclavos Del viejo
Montevideo,

En donde por vez primera Repico mi tamboril.

Con mi candombe te evoco, Con mi candombe te canto
Porque hoy los negros son libres En esta tierra Oriental.

Virginia Brindis de Salas tratou sobre as criadas negras que no tempo da escravidão serviam nas casas de seus donos, as que conhecemos como mucamas, que serviam para todos os tipos de trabalho domésticos, desde cuidar da casa, e servir como amas de leites para os filhos de suas senhoras, até a servir os desejos sexuais de seus senhores, o que não podiam negar, para não serem duramente castigadas: “—Es la amarga tortura de tener miedo al !amo!!!”. Deveriam aguentar todo tipo de humilhação caladas, e servir sem murmurações: “—Cuando hasta se le ultraja, / Y tiene que humillarse/ Con la cabeza baja!!!”. O que Virginia expõe claramente em “Criada de Colo”, pois apesar deste trabalho ser do tempo da escravidão, as condições de trabalho não tinham mudado muito, uma vez que elas ainda eram tratadas como inferiores e sem respeito: “—En angustia y zozobra de miserable vida / De quienes se lo exigen.../ Con una resignada paciencia que obedece, / A todo ese mandato de rigor que estremece / Sentimientos muy hondos que vibran un latido, / Sobre el pecho cansado de sentirse oprimido”. Ademais disto ela mostra que a criada ainda mantém a mesma postura de escravizada, como se estivesse revivendo o passado, e ansiando o mesmo sonho de liberdade: “—Por eso es que en su risa como grito estridente. / Hay recuerdos remotos del Pasado al Presente./ Y ahí se —desencaja / Fuera de todo ambiente”. Virginia acompanha o desenvolvimento da negritude, e se preocupa em mostrar suas várias facetas, como a de que os afrodescendentes devem buscar uma nova atitude, um novo pensamento, “falo de milhões de homens que inculcaram sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo” (CESÁIRE, 1978, p. 26), assim como refletiu o Frantz Fanon.

Para Fanon, la Negritud constituye una importante y necesaria contribución, pero no suficiente para la toma de conciencia del colonizado negro en su lucha por conquistar su libertad y liberación. Así, para él, hace falta crear un pensamiento nuevo, y sobre todo un hombre nuevo. (REVISTA INTERSTICIOS DE LA POLÍTICA Y LA CULTURA, 2017, p. 31).

No poema “Cantos”, Virginia pede para que os negros não cruzem os braços diante das dificuldades, mas que lutem, para que não revivam a história dos sofrimentos que seus antepassados viveram, que por medo não reagiram, por isso ela pede que esqueçam as dores do passado, e por fim deixa a esperança de “—que lentamente viene, la ansiadalibertad”, verso que podemos comparar com outro encontrado em “Lamento Negro”: —*Qué importa que el alma / Se encuentre oprimida / Si un rayo de luz, / Nos puede dar vida!!!*. Naquele mesmo poema “Cantos”, ela declara que sua cor de pele não a faz escrava: “—Yo negra soy/ Porque tengo la piel negra/ ¡Escrava no!.../ Yo nací de vientre libre”.

Sua última poesia tem o formato de uma oração, o eu-lírico se dirige à “madrecita”, que representa a mãe de Jesus, Maria. Como é comum em orações, aqui ela faz pedidos: “—Señor: que cese la guerra..., —Dios: que seamos libres.” E para finalizar: “—Paz, ¡Bendita Seas!” em seu livro ela deixa claro sua convicção de que um dia a az reinará: “—Nuestros labios victoriosos / Este himno de paz entonarán:/...¡PAZ, BENDITA SEAS!”.

Considerações finais

Pregón de Marimorena e *Cien Cárceles de Amor* nos mostram desde o nível morfológico até o semântico, o que se

sucedem com as populações negras; suas lutas, sua história, e sua cor são escritas através de uma visão que permeia a realidade, a escrivivência; diferentemente do que se sucedia no negrismo das vanguardas europeias. Assim, Virginia Brindis de Salas aborda o aspecto cultural, racial, de militância e identidade como base fundamental na construção das suas poesias.

É visível o diálogo que se dá entre suas obras e o movimento da negritude, é importante ressaltar que sua poesia, como se entende atualmente, faz parte do que chamamos de Literatura-Afro ou Literatura Negra. Tal literatura, só foi viável chegar até aqui através dos vários movimentos que emergiram nas décadas de 1920, por isso analisar o movimento da negritude, como por exemplo, faz-se bastante valoroso.

Ornoz (2013) afirma que infelizmente os departamentos, cursos e Professores de literatura uruguaia por falta de interesse em pesquisar literatura e Cultura afro-latina. Ao mesmo tempo, responsabilizar a comunidade afro-uruguaia por permitir a invisibilização de sua obra e de sua pessoa, e por perpetuar rumores sobre a duvidosa autoria de Brindis de Quartos. Se a sociedade uruguaia fosse realmente aberta e inclusiva, nada disso teria acontecido.

Referências

BOISROLIN, Henry. **Revista Intersticios de la política y la cultur**, v. 5, 2016, p. 23-33. Universidad Nacional de Córdoba– Argentina. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios>. Acessado em 16 de jul. 2018.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Pregón de Marimorena**. Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1946.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Cien Cárceles de Amor**. Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1949.

BURGUEÑO, María Cristina. **Virginia Brindis de Salas**: La voz de um Yo afro. Marshall Digital Scholar. West Virginia, v. 1.1, p. 281-289, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre colonialismo**. Tradução de Noêmia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DOMINGUES, Petrônio. Mediações – **Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

ORONoz, Isabel. **Rompiendo silencios**. Tomo 1. Montevideo: Editorial Cabildo, 2013.



“EMINENTE MESTRE E MEU DISTINTO AMIGO”: CARTAS DE OSCAR RIBAS A CÂMARA CASCUDO

Dayveson Noberto da Costa Pereira (UFRN/IFRN)¹

Problematizações iniciais

Em 1968, Luís da Câmara Cascudo torna público, a partir das primeiras páginas da revista *Província*, o seu mais famoso epíteto: *provinciano incurável*. Esse título, atribuído pelo escritor Afrânio Peixoto, deve-se ao fato de o intelectual potiguar ter buscado, durante parte expressiva de sua vida, criar um projeto intelectual no qual tivesse o Rio Grande do Norte, sobretudo a cidade do Natal, como eixo norteador de seus estudos. Desde então, os laços que prenderam Câmara Cascudo a sua província são revisitados por biógrafos, pesquisadores e jornalistas em diversas partes do país, a fim de demarcar suas inúmeras contribuições para a cultura nacional.



¹ dayveson.pereira@ifrn.edu.br



Por um lado, se muito tem falado sobre o *provinciano* Câmara Cascudo, pouco ainda se tem visto a respeito de seu lado *cosmopolita*. Embora houvesse a intenção do próprio escritor em ser reconhecido como um pesquisador de sua própria terra, ele também nutria interesse em estudar a cultura de países europeus, hispano-americanos e africanos, com vistas à observação de possíveis pontos de contato entre eles e o Brasil. Assim, Câmara Cascudo propôs, como muitos escritores modernistas, investigar seu país, sem desconsiderar a influência de outras culturas.

No que diz respeito ao seu interesse pela cultura africana, precisamente, pouco ainda se sabe a esse respeito. Até o momento, as pesquisas cujo foco de investigação é a relação “Cascudo e África” (Neves, 2005; Gomes, 2008; Albuquerque Júnior, 2010) evidenciam a “pouca contribuição” dada pelo intelectual nordestino. Isso se deve, pelo menos, por duas razões: a formação clássica de Luis da Câmara Cascudo e, também, a escrita de uma crônica do livro “Viajando o sertão”, na qual o autor afirma que o nordeste brasileiro não havia negros, uma vez que, segundo Cascudo, “nunca tivemos vasta escravaria”. Esse livro será analisado pela historiadora Margarida de Souza Neves, a qual ainda ressalta, nesse mesmo texto, a convicção integralista do erudito potiguar. Salatiel Ribeiro Gomes, por sua vez, investiga, no livro “Vaqueiros e Cantadores”, a ausência da tradição negra na “genealogia da cantoria de viola sertaneja”. O pesquisador também busca aproximar Gilberto Freyre de Câmara Cascudo, tomando como base o discurso da falsa democracia racial presente em “Casa Grande & Senzala”. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior segue essa mesma direção, discutindo a desafricanização e o branqueamento da cultura brasileira a partir do livro “Meleagro”.

Há um fato curioso nos três trabalhos mencionados acima: Neves (2005), Gomes (2008) e Albuquerque Júnior (2010) tomam como referência obras escritas por Câmara Cascudo na primeira metade do século XX, quando o autor mantinha uma postura conservadora em relação a determinados assuntos, consequência, provavelmente, de sua adesão ao movimento integralista. No conjunto de sua correspondência passiva, de fato observamos que, na década de 1920, Cascudo trocou cartas com Gustavo Barroso (nove epístolas, precisamente), na época um dos principais expoentes do movimento integralista brasileiro. Sabemos, contudo, que seu campo de pesquisa foi ampliado na segunda metade do século XX, de modo a explorar assuntos antes sequer mencionados em suas pesquisas ou, até mesmo, dar maior atenção a elementos pouco cultivados em seus textos. Sendo assim, percebemos que os três autores aqui citados generalizam o que, na verdade, foi apenas a perspectiva cascudiana numa determinada época.

Em 1965, Câmara Cascudo realizou sua viagem ao continente africano, sobretudo aos países de língua portuguesa, com o objetivo de levantar dados para a escrita de “História da alimentação no Brasil”. Além do mais, dessa viagem resultou o livro “Made in Africa”, no qual o autor abordará possíveis pontos de contato entre as culturas brasileiras, angolana, moçambicana... ultrapassando, desta vez, o tema da culinária. Esses dois livros são, atualmente, as principais referências utilizadas por pesquisadores, sejam eles das áreas de Literatura, Antropologia ou História, que buscam reconstruir o discurso de Câmara Cascudo sobre África, dispensando de seus trabalhos as discussões em torno da desafricanização. Somado a esses livros, têm-se, ainda, enunciados dispersos por outras obras do autor, os quais ainda

precisam ser reunidos e, posteriormente, analisados. A título de exemplo, podemos mencionar o livro “Contos tradicionais do Brasil”, no qual o autor afirma: “Heli Chatelain informa que os negros em Luanda terminavam os contos com fórmulas especiais ou rituais, como, talqualmente, fazemos” (CASCUDO, 1986, p. 23). A seguinte assertiva, a qual foi retirada do livro “Literatura oral no Brasil”, instiga-nos, ainda mais, a levar adiante a proposta deste estudo: “muitos são os ventos que sopram na terra brasileira vindos d’África, *unser Afrika*, como dizia Frobenius, nossa África...” (CASCUDO, 1984, p. 166).

O interesse de Cascudo pelo continente africano também pode ser observado em textos esparsos, publicados nos periódicos brasileiros, a partir de 1960. O jornal carioca *Opinião*, no dia 24 de junho de 1974, trouxe um artigo assinado por Tárík de Souza, o qual apresentou o nascimento da “discografia das formas regionais da música brasileira”. Nesse mesmo texto, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Alceu Maynard são citados a fim de evidenciar três diferentes interpretações para a origem da *congada*. Para o primeiro, ela é uma dança dramática brasileira. No entanto, Alceu Maynard acredita ser ela uma contribuição hispânica ao nosso folclore. Cascudo, por outro lado, é o único, dentre os três, que defende a origem africana dessa manifestação cultural. Dez anos antes, exatamente em 18 de fevereiro de 1964, o “Diário da Noite”, um jornal paulista que circulou da década de 1920 a década de 1980, menciona Cascudo no artigo intitulado “Filme sobre a África exibido para o embaixador de Portugal”, afirmando que o jornalista Ed Keffel foi enviado ao continente africano para documentar por fotografias a viagem do intelectual potiguar, além de criar uma película dividida em seis partes: Pioneiros, Terras

Pujantes, Alicerces do Progresso, Conquistas das Almas, Feitiço Africano e Caldeirão das Raças.

Nesse nosso passeio pelos textos produzidos e recebidos por Cascudo sobre África, não poderíamos deixar de fora a biblioteca pessoal do escritor, a qual conta, por exemplo, com vinte exemplares de livros do angolano Oscar Ribas, distribuídos em nove títulos; os livros “Mulheres de Angola” ([s.d.]) e “Muenho” (1968), ambos de autoria de Antônio Neves e Sousa. Observamos, na relação do acervo bibliográfico, que Câmara Cascudo possui um exemplar de “Lusitanidade e Negritude” ([s.d.]), escrito por Leopold Sedar Senghor, que, juntamente com Aimé Césaire, construíram e desenvolveram o conceito de *Negritude*.

Sendo assim, diante de tantos dados existentes e ainda a serem gerados, precisamos reconstruir o discurso de Luís da Câmara Cascudo, hoje mais do que nunca, a fim de marcar suas contradições, bem como suas contribuições a respeito da relação entre Brasil e África. Para tanto, temos como objetivo principal realizar a leitura crítica de parte da correspondência passiva de Câmara Cascudo, identificando, nas cartas analisadas, aspectos da vida intelectual de ambos os pesquisadores, como também os principais temas e tensões que repercutiram nas culturas e literaturas brasileira e angolana do século XX.

Aporte teórico

Nossa proposta de pesquisa ampara-se, teoricamente, nos estudos sobre correspondência, entendendo-a como um gênero discursivo que, em algumas situações, comporta características de outros gêneros, a exemplo daqueles pertencentes à esfera literária

No ensaio “Epistolografia e crítica genética”, Moraes (2007a) destaca o interesse atual de muitos acadêmicos em estudar a correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, uma vez que esse material pode indicar um perfil biográfico do epistológrafo, a vida artística de determinado período e, até mesmo, um espaço de criação, onde podem ser encontrados os germens de uma obra. A respeito do primeiro aspecto, dados biográficos ganham importância quando necessários para o entendimento da criação de determinadas obras. O segundo aspecto, por conseguinte, ajuda-nos a identificar os principais periódicos da época, as divulgações dos principais eventos culturais e literários dos quais participaram os missivistas, as indicações de leitura feita por eles, os envios de registros literários publicados em jornais e revistas. Em relação ao terceiro aspecto, as cartas registram desde o projeto de uma obra até a sua recepção, incluindo nesse ínterim as críticas, as sugestões e as alterações do texto, caso o produto seja literário.

Nesse sentido, o gênero epistolar exige, por parte dos pesquisadores, sensibilidade para compreensão da natureza complexa do texto, o qual chega a apresentar, algumas vezes, a voz de uma *personae* criada pelo próprio escritor, no ato em que a correspondência está sendo produzida. Em outros casos, constrói-se um autorretrato, como bem observou Manuel Bandeira após realizar a leitura das cartas enviadas por Mário de Andrade, este considerado um dos mais expressivos “epistolomaníacos” brasileiros:

Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder;

quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção. (MORAES, 2007b, p. 74)

Os estudos sobre as cartas da Câmara Cascudo iniciaram-se na transição do século XIX para o século XX, com as dissertações de Gomes (1999) e Byinton (2000), esta observando a constituição identitária brasileira nos projetos intelectuais de Câmara Cascudo e Mário de Andrade e aquela direcionando sua pesquisa para o movimento modernista nacional. Alguns anos depois, Araújo (2011) iniciou, no pós-doutorado, uma investigação das cartas de Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa, concentrando, agora, a discussão sobre o Modernismo na região Nordeste.

Os caminhos da pesquisa

Achamos válido afirmar, de início, que este estudo é desdobramento de uma pesquisa iniciada por nós, sob orientação do Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo, em 2014. A partir desse período, assumimos a responsabilidade de investigar a vida literária na correspondência passiva de Câmara Cascudo – isto é, nas cartas de outras autorias que foram enviadas para ele –, durante a década de 1920, uma vez que, nessa época, Cascudo publicou seus primeiros estudos sobre a literatura norte-rio-grandense (“Alma patricia”, 1921; “Joio”, 1924), além de ter mantido contato com as principais referências do movimento modernista brasileiro.

Durante o levantamento dos dados, observamos que Cascudo se correspondeu com Oscar Ribas, um dos precursores da literatura angolana. O recorte deste estudo, diferentemente da proposta de 2014, não mais corresponde ao tempo e ao tema acima referidos,

mas sim ao conjunto de assuntos incorporados à escrita epistolar do autor angolano.

Diante disso, metodologicamente, nossa investigação, cujo *corpus* é constituído por cartas pessoais, é caracterizada por ser de natureza qualitativa e do tipo documental, caracterizada aqui pela natureza secundária e retrospectiva de suas fontes, haja vista não terem sido estas produzidas pelo pesquisador (MARCONI & LAKATOS, 2002). Somos capazes de afirmar que existe, no acervo digitalizado, o qual se encontra no acervo do *Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo*, um total de 31 correspondências enviadas a Câmara Cascudo pelo intelectual angolano.

Quanto às suas etapas, o estudo consistiu em dois momentos principais. Em um primeiro instante, depois de autorizada a realização da pesquisa no *Ludovicus*, iniciamos a transcrição das correspondências. Em seguida, desenvolvemos a leitura do material, com vistas à seleção e problematização das principais questões abordadas pelos intelectuais na tessitura dos textos epistolares, sobretudo aquelas relacionadas à literatura de ambos os países.

Ainda a respeito do segundo momento, a leitura contou ainda com outras fontes, além das cartas, que nos possibilitaram compreender o posicionamento de Cascudo sobre a influência da cultura africana, notadamente a angolana, na cultura brasileira, bem como o inverso. Nesse sentido, ainda que a correspondência seja o *corpus* mais importante deste estudo, levaremos em consideração outros instrumentos, como livros escritos a partir da década de 1960, como também textos publicados em jornais brasileiros com início nesse mesmo período.

Entre palavras e afeto: análise das cartas de Oscar Ribas

Oscar Ribas correspondeu-se com Câmara Cascudo por três décadas. Da primeira carta, datada em 12 de outubro de 1954, até a última carta, datada em 24 de fevereiro de 1984, é possível observar, por meios dos textos, uma relação de companheirismo intelectual e amizade, tendo em vista que os dois estudiosos tinham interesses comuns, como folclore e literatura. Abaixo, segue um quadro com a distribuição das datas de algumas epístolas endereças a Cascudo.

Quadro 1 – Datas das correspondências de Oscar Ribas

12/10/1954	31/07/1959	03/07/1962	25/10/1964
08/02/1955	03/09/1959	17/02/1963	14/12/1964
30/08/1955	13/02/1960	19/02/1964	12/07/1965
11/12/1956	30/11/1960	08/06/1964	06/07/1966
25/03/1957	17/12/1961	01/08/1964	15/04/1967
19/04/1969	09/09/1972	24/02/1984	
24/07/1971	10/06/1974	-----	
03/10/1971	11/12/1977	-----	
12/10/1971	07/08/1979	-----	
08/01/1972	19/12/1981	-----	

Sabemos que, além dessas, existiram outras correspondências que, por força do tempo, se perderam. Essa constatação ocorreu no ato da leitura das epístolas, as quais traziam datas e informações de cartas que não foram encontradas no acervo. Apesar de termos conhecimento delas, inserimos, no quadro acima, apenas as correspondências das quais fizemos a leitura.

No que concerne à estrutura das epístolas, os vocativos utilizados pelo pesquisador angolano chama-nos a atenção por unir, ao mesmo tempo, sua relação profissional e amiga com Câmara Cascudo, o que, muitas vezes, era reforçado em um extenso vocativo, a exemplo das cartas datadas de 12/10/1954 (“Emitente mestre a meu distinto amigo”) e de 17/12/1961 (“Meu caro professor e amigo”). Ainda assim, há, majoritariamente, vocativos que remetem, de forma exclusiva, à figurada do Cascudo professor/pesquisador, que, mesmo à distância, propagava seus conhecimentos para estudiosos do além-mar. Em tais correspondências, há, inclusive, agradecimentos por envio de obras, como esta de 12/10/1954, a primeira a ser endereçada ao pesquisador potiguar:

Foi com extraordinário prazer que recebi o precioso brinde – ‘Os Mitos Amazônicos da Tartaruga – com que Vossa Excelência me distinguiu. A sua leitura, muito oportuna para mim, veio esclarecer-me algumas dúvidas sobre a autenticidade de certos contos negros. Através desse valioso estudo, ainda mais enriquecido com as assombrosas notas de Vossa Excelência, uma particularidade me impressionou: a analogia de inventiva entre os contos dos vários povos.

Tanto Câmara Cascudo quando Oscar Ribas foram, em seus países, grandes estudiosos do folclore. Nessa carta, especificamente, Ribas confessa ser questionador da genealogia dos contos africanos, pois, dada a afinidade que alguns tinham com os contos de outras nações, acreditava que fossem eles originários das antigas metrópoles e difundidos, posteriormente, nas ex-colônias europeias. A preocupação de Ribas é justificada em razão de seu projeto “Missosso” – estudo da literatura oral angolana, publicado em três volumes – contemplar apenas narrativas negras. Entretanto,

durante a leitura do livro “Os Mitos Amazônicos da Tartaruga”, de Charles Frederik Hartt, o pesquisador angolano chega à conclusão de que, em decorrência de todos os homens agirem igualmente no primitivismo, também pensavam de forma semelhante. Logo, tais afinidades não seriam suficientes para determinar a origem europeia dos contos. De acordo com Ribas, essa reflexão só foi suscitada pela leitura do livro enviado por Cascudo.

O trânsito de obras também ocorreu no sentido inverso, isto é, de Angola para o Brasil, tendo em vista que Oscar Ribas enviava livros – de sua própria autoria, sobretudo – para Câmara Cascudo, seu amigo-professor. Durante a fase de transcrição das cartas, tivemos acesso à lista de livros que existem na biblioteca pessoal de Cascudo, o que nos permitiu fazer o levantamento das obras de autoria de Ribas que lá se encontram:

REFERÊNCIA DA OBRA	QUANTIDADE
RIBAS, Oscar. Ecos da minha terra. Luanda: Lello e Cia. Ltda, 1952.	2
RIBAS, Oscar. Flores e espinhos. Luanda: Santelmo, 1948.	1
RIBAS, Oscar. Ilundo: divindades e ritos angolanos. Luanda: Museu de Angola, 1958.	1
RIBAS, Oscar. Ilundo: espíritos e ritos angolanos. Luanda: I.I.C.A, 1975.	1
RIBAS, Oscar. Izomba: associativismo e recreio. Luanda: Tipografia Angolana, 1965.	1
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1961, v. 1	1
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1962, v. 2	2
RIBAS, Oscar. Missosso: literatura tradicional angolana. Luanda: Angola, 1964, v. 3	1
RIBAS, Oscar. Quilanduquilo: contos e instantâneos. Luanda: Ed. do Autor, 1973.	2

RIBAS, Oscar. Sunguilando. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967.	1
RIBAS, Oscar. Tudo isto aconteceu: romance autobiográfico. Luanda: Ed. do Autor, 1975.	3
RIBAS, Oscar. Uanga, feitiço: romance folclórico angolano. 1 ed. Luanda: Mello & Cia Ltda, 1951.	1
RIBAS, Oscar. Uanga, feitiço: romance folclórico angolano. 2 ed. Luanda: Tipografia Angolana, 1969.	3

O envio das obras era acompanhado de pedidos de apreciação, a exemplo do que observamos na carta de 31/07/1959: “Em novembro de 1958, tive a satisfação de lhe remeter um exemplar do meu novo trabalho – Ilundo. Conforme carta junta, solicitava o seu valiosíssimo parecer. Aguardei-o ansiosamente. Mas até hoje, nenhuma comunicação me chegou às mãos. Não teria V. Exa. recebido o livro?”. Neste caso, a demora de Cascudo em avaliar o livro levou Oscar Ribas a retornar a cobrança em uma terceira carta (não tivemos acesso à primeira), datada de 03/09/1959: “E quanto ao livro Ilundo, que me diz a V. Exa.? Gostou ou não. Francamente, muito me aprazia saber a sua magistral opinião”.

É notório, conforme se pode ver com a leitura desses dois últimos excertos, o apreço que Ribas tinha por Cascudo, o responsável por prefaciar algumas de suas mais importantes obras, como “Missosso” e “Ilundo”. No entanto, certamente, outros interesses estão subjacentes a essas insistentes cobranças, pois também havia a intenção de ambos os autores – de Oscar Ribas, principalmente – de terem, por meio desse laço de amizade, suas obras divulgadas em outros continentes. Inclusive, em carta anterior, endereçada ao Rio Grande do Norte em 30/08/1955, Ribas sugere, como resposta ao envio de um exemplar do livro “Dicionário do Folclore Brasileiro”,

de autoria de Câmara Cascudo, que este pensasse na possibilidade de divulgar seus estudos em Angola. Nas palavras de Ribas: “[...] por que não lança V. Exa. As suas obras no mercado angolano? Por cá, já se vende muito livro brasileiro. Posso tratar do assunto.”

Lendo as cartas, percebemos que a afinidade entre os escritores contemplava, além do gosto pelos mesmos assuntos, os projetos que ambos ambicionavam construir. Tanto Cascudo quando Ribas foram responsáveis por criar, em seus países, dicionários do folclore. Na carta de 17/12/1961, Ribas afirma: “O meu dicionário continua avante. Segundo espero, constituirá um rico repositório de práticas angolanas. Já possuo cerca de 2.000 vocábulos. Enfim, faço por arquivar muita coisa que se está perdendo”. Para eles, o patrimônio oral precisava ser preservado por carregar traços diferenciadores de cultura. Nesse sentido, muito tempo era destinado a pesquisas de natureza etimológica, levando-os a carregar consigo tal projeto por longos anos. Três anos depois, em carta datada de 14/12/1964, o dicionário do folclore angolano, segundo o autor, ainda se encontrava em elaboração e, possivelmente, só ganharia a estampa em 1966. A demora é assim justificativa: “Como sou eu sozinho que estou recolhendo os termos, mais demora se torna a sua elaboração. Por mais que eu solicite, ninguém me fornece uma única lista. Por azar, ainda tive um auxiliar, que me roubou verbetes”.

Da mesma forma como ocorriam com as obras – as quais eram enviadas do Brasil para Angola e, igualmente, em sentido contrário – assim também sucedia com as “aulas” por correspondência. Como afirmamos, Oscar Ribas chamava Câmara Cascudo de “professor”, mas os papéis, por vezes, eram trocados quando este lhe enviava dúvidas. Em algumas cartas, Ribas explica o significado de termos desconhecidos por Cascudo, como ocorre nas epístolas de 08/06/1964, 01/08/1964 e 06/07/1966. A título de

exemplo, trazemos um recorte da carta 01/08/1964, na qual Ribas explica a Cascudo o significado da palavra “maka”:

Agora, vamos à segunda carta, de 29. Em quimbundo, todas as palavras – informações, notícias, assunto, conversa – definem-se simplesmente por “maka”. Deste modo, a expressão ficará: “Maka ma Ngola”. Notícias de Angola, conversas de Angola, etc...

O termo “maka” já entrou no domínio da língua portuguesa. Então, grafa-se “maca”. Como também significa conflito, formou-se o vocábulo “maqueiro”, para designar o indivíduo conflituoso, dado a sarilhos.

Geralmente, à explicação etimológica era acrescentada uma explicação fonético-fonológica das palavras em quimbundo, uma das línguas faladas em Angola. Como forma de enriquecer a explicação anterior, nessa mesma correspondência, Oscar Ribas afirma que:

[...] Em complemento ao título quimbundo – “Maka ma Ngola” – quero acrescentar o modo de leitura: maca mã gola. O n ou o m que precede qualquer consoante, não se pronuncia. Se antes, se encontra uma vogal, ela soa nasalmente. De contrário, a consoante afectada toma a nasalação, num som entre hum e hem, como que rosnando. Só ouvindo, se pode ajuizar.

Tais dúvidas, conforme pudemos notar, surgiram após anos de correspondência entre eles e, possivelmente, foi desencadeada pela afinidade de objetivos, sobretudo o de escrever dicionários do folclore em seus países. Inclusive, as explicações, de modo geral, remetem ao campo linguístico, o que evidencia a importância

desse projeto, em especial, para a troca de conhecimento entre os pesquisadores.

Além de as correspondências evidenciarem interesses comuns, também são apresentados alguns obstáculos compartilhados por ambos os estudiosos, como a dificuldade no reconhecimento das narrativas folclóricas como literatura. No Brasil, em razão de os textos canônicos terem forte expressão, tudo aquilo que se afastasse deles seria considerado pela comunidade literária uma não literatura ou, quando muito, uma literatura menor, a exemplo do que aconteceu (e ainda acontece!) com as narrativas orais. Em Angola, embora os escritores também passassem por esse mesmo problema, havia ainda o fato de, (inter)nacionalmente, a literatura angolana não ser identificada como tal. Logo, se não havia um “sistema literário” reconhecido pela comunidade literária, seria inconcebível pensar, em um primeiro instante, na existência de uma literatura propriamente dita, alicerçada na tradição oral. Isto fica claro em carta enviada no dia 17/02/1963, na qual Ribas faz uma breve referência a essa questão:

Conforme lhe havia participado, desloquei-me, em dezembro, a Lisboa, a fim de receber as insígnias da Ordem do Infante. Demorei-me 3 semanas. Quatro dias após o regresso, embarquei para Sá da Bandeira, onde participei de um encontro de escritores de Angola. Por deliberação da câmara, foi o meu nome dado a uma artéria dessa cidade. **A cabo de dois dias de debate, reconheceu-se, enfim, a existência de literatura angolana.** (Grifo nosso)

Oscar Ribas veio ao Brasil em diferentes ocasiões a convite de pesquisadores de várias partes do país. Em uma de suas vindas a Natal (RN), realizada no ano de 1963, a convite de Câmara

Cascudo, o pesquisador angolano, já então cego, desenvolveu uma conferência na Faculdade de Direito, a exemplo do que vinha fazendo em outros estados da federação. Essa viagem, embora sinalizada em carta de 17/02/1963, só veio ocorrer no segundo semestre do mesmo ano e ganhou uma notícia no Diário de Natal, um dos principais jornais do estado. A notícia traz a imagem de Cascudo ao lado de Oscar Ribas e do irmão deste, Mário Ribas, que o acompanhava na visita ao Brasil, conforme se vê abaixo.



Fonte: Diário de Natal

Essa conferência, segundo o jornal, teve como título “O folclore angolano – sua investigação e literatura oral”. Para sua elaboração, provavelmente, o conferencista contou com a colaboração de Cascudo, a quem, na carta de 17/02/1963, apresenta a notícia da viagem e o itinerário, bem como direciona um pedido ao mestre: “A convite do Governo, eu conto ir até aí, a fim de proferir algumas palestras sobre o folclore angolano. Segundo o programa, visitarei o Rio de Janeiro e a Bahia. Devo embarcar

lá para maio. Gostaria, no entanto, que o meu caro Professor me sugerisse temas de interesse para os brasileiros”. Nessa mesma carta, foram feitos questionamentos sobre o possível interesse dos brasileiros em conhecer, na conferência, canções regionais de Angola. O que era um projeto se concretizou, meses depois, em Natal, conforme registro no jornal supracitado, que diz: “Um painel de 55 fotografias típicas foi também exposto, enquanto gravações em fita magnética de músicas folclóricas angolanas complementaram a ilustração do discurso do ilustre conferencista” (DIÁRIO DE NATAL, 1963).

Considerações finais

O *corpus* analisado nos permite concluir que as correspondências – passivas e ativas – de Câmara Cascudo exerceu papel importante para compreensão dos pontos de contato entre Brasil e África, merecendo este, pois, ser observado para além de seu famoso epíteto (“provinciano incurável”). De fato, como se pode notar a partir das inúmeras pesquisas sobre as obras cascudianas, suas contribuições para pensar a cultura local são inquestionáveis. Contudo, deve-se considerar que, para chegar às suas conclusões, ele necessitou recorrer a estudiosos de várias partes do mundo, fato este comprovado por meio da profícua troca de cartas.

No que diz respeito às epístolas trocadas com Oscar Ribas, especificamente, os textos apontam para uma cumplicidade intelectual favorável aos estudos empreendidos por ambos os pesquisadores. Como é de se esperar, as conclusões levantadas por eles tiveram repercussão no modo como atualmente se compreende as culturas angolana e brasileira: hoje, tornou-se natural falar

em uma literatura angolana, com forte influência das narrativas de tradição oral; de modo semelhante, no Brasil, aceita-se, com menos contestações, o valor científico das pesquisas sobre a cultura popular, na qual se inserem, por exemplo, os mitos e as lendas.

Finalizamos este artigo sinalizando a necessidade de mais pesquisas desta natureza, com o intuito de investigar o Cascudo cosmopolita, que, além de contactar figuras nacionais, buscou interagir com sujeitos de outros países. Além disso, também chamamos a atenção para objetos de pesquisa ainda pouco utilizados para problematizar suas reflexões, como os rascunhos de obras publicadas, as anotações em livros, bem como as próprias correspondências.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Mãos Negras, Mentas Gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras. In: **Esboços**, v. 17-23, p. 09-30, 2010.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Cartas de Câmara Cascudo a Joaquim Inojosa, nos anos 20: tempo de modernismo. In: **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011. Curitiba: ABRALIC, 2011.

BYINGTON, Silvia Ilg. **Pentimentos modernistas**: as cores do Brasil nas correspondências entre Luís da Câmara Cascudo de Mário de Andrade. (Mestrado em História) – Departamento de História, PUCRJ, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.

_____. **Literatura oral no Brasil.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984

GOMES, Edna Maria Rangel de Sá. **Correspondências:** leitura das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, UFRN, 1999.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e Cantadores: a desaffricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. In: **Padê:** Estudos em Filosofia, Raça, Gênero e Direitos Humanos, v. 2, p. 47-70, 2008.

MORAES, Marco Antonio de. Epistolografia e crítica genética. In: **Revista Ciência e Cultura**, vol. 59, n.1, São Paulo: SBPC, 2007a.

_____. **Orgulho de jamais aconselhar:** a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2007b.

NEVES, Margarida de Souza. Viajando o sertão. Luís da Câmara Cascudo e o solo da tradição. In: NEVES, M. de S.; CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). **A História em cousas miúdas.** Capítulos de História Social da Crônica no Brasil. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, v. 1, p. 237-262.



A PARTICIPAÇÃO DO NEGRO NOS QUADRINHOS BRASILEIROS

Edito Romão da Silva Junior (UEPB)¹

Tatiana Soares dos Santos (UEPB)²

Introdução

Após relato de uma gestora de creche da cidade de João Pessoa sobre a recusa de crianças de brincarem com bonecos negros, além de inúmeros depoimentos de professores de diferentes níveis e de diferentes áreas do conhecimento sobre a não identificação de alunos negros com a cor de sua pele, resolvemos investigar, inicialmente, de forma empírica as causas desse fator.

Centramos a nossa observação sobre o 9º ano, visto que esta série representa um fim de ciclo; os discentes apresentam aspectos identitários mais claros, além de ser esta fase do percurso



¹ Pesquisa de Mestrado intitulada “Compondo quadrinhos: atividades de leitura e escrita na escola” em curso no PROFLETRAS/UEPB. editoromao@yahoo.com.br

² prof.tatianasoes@live (PROFLETRAS). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001



educacional, a escolhida por nós como objeto da intervenção na dissertação de mestrado. Já a motivação para a escolha do gênero textual/discursivo HQs surgiu em virtude da constatação de que tal gênero discursivo ocupa a predileção por parte da maioria dos alunos. Sendo tal fator decorrente, possivelmente, da multimodalidade, da curta extensão do gênero textual/discursivo, da linguagem corrente e da fácil compreensão das HQs.

Como é muito lido no Brasil e também amplamente trabalhado nos livros didáticos, decidimos investigar as HQs da Turma da Mônica, de Maurício de Souza. Nelas, percebemos ausência de personagens negros ou ainda uma visão estereotipada, distorcida e tipificada, onde a raça supracitada aparece em condições de inferioridade material, cultural ou até mesmo de caráter.

Dessa forma, a reunião dos fatores descritos anteriormente motivou a elaboração do presente artigo. Uma vez que diante da frágil situação por que passam as minorias no Brasil, com o enaltecimento de crenças que procuram segregar cada vez mais a população, é de fundamental importância que a escola discuta a problemática do racismo, uma vez que a instituição educacional tem a obrigação de formar cidadãos críticos, capazes de impulsionar mudanças na sociedade a fim de se atingir uma maior igualdade e respeito entre as raças.

Assim, ao saber que a linguagem é o lugar do confronto das várias ideologias, começamos por situar à luz de Marcuschi (2018), Koch e Elias (2007) as concepções de linguagem. A primeira concepção delas traz a língua como espelho do pensamento, tal entendimento evidencia o texto como um produto claro de uma representação mental, que deve ser captada de forma passiva. Não

há espaço para os conhecimentos do leitor, nem muito menos a interação autor-texto-leitor.

A segunda entende o sistema de comunicação como o veículo através do qual o pensamento é transmitido, sem filtros nem censuras. A terceira traz o sujeito como portador de ideologias construídas sócio-historicamente, entende a linguagem em seus aspectos dialógicos e interacionais.

Assim, com aporte dos autores supracitados, consideramos que o ensino de linguagem voltado para imersão dos sujeitos na sociedade precisa ancorar-se na concepção de linguagem como processo sociointeracional. Logo, o nosso foco está voltado para tríade autor/texto/leitor. Nessa perspectiva, o autor é o sujeito que utiliza a língua de forma crítica e consciente, o texto oral ou escrito é produzido com um propósito comunicacional, portanto, para ser de fato lido por um leitor que reconstrói os sentidos através de sua interação com o texto com base no seu conhecimento de mundo.

Após essas reflexões, passamos a analisar as características básicas que compõem os gêneros textuais, além de fazermos uma retrospectiva histórica da evolução deste em diferentes épocas e sociedades. Enfocamos ainda o gênero HQ em sua diversidade temática e formal.

Por fim, trouxemos uma Sequência Didática para trabalharmos as histórias em quadrinhos a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre esse gênero, bem como refletir sobre o papel atribuído ao negro em tais narrativas e qual o impacto disso para a vida real.

Para início de conversa: as concepções de linguagem

Antes de qualquer atividade pedagógica seja ela acadêmica ou escolar; sugestão ou aplicação de proposta, é de fundamental importância que tenhamos clareza sobre a concepção de linguagem adotada, pois nós educadores precisamos estar cientes do foco que será dado à análise desenvolvida. Uma vez que o conhecimento sobre a perspectiva teórica adotada determinará o caminho a ser trilhado, tornando-o claro e contribuindo para os resultados esperados. Dessa forma, a fim de construir a estrada que pretendemos percorrer, faremos uma breve incursão sobre as principais concepções de língua.

A primeira concepção de linguagem traz a língua como espelho do pensamento, tal entendimento evidencia o texto como um produto claro de uma representação mental, que deve ser captada de forma passiva. Não há espaço para os conhecimentos do leitor, nem muito menos a interação autor-texto-leitor.

A segunda concepção desenvolve-se a partir da consideração de língua como estrutura, como código. Assim, o texto é visto como simples trabalho de codificação, feito por um emissor, que será decodificado por um receptor. Aspectos relacionados à ideologia, à cultura, ao conhecimento de mundo e ao conhecimento relacionado aos gêneros textuais discursivos não são mencionados, ou seja, aspectos cognitivos e sociais não são expostos, apesar de serem relevantes para que se entenda a linguagem de forma mais ampla.

A terceira concepção não despreza as anteriores, no entanto procura entender a língua de uma maneira mais abrangente do que apenas analisar suas estruturas ou transmitir e traduzir

pensamentos. Sob a ótica sociointeracionista, aponta para uma visão dialógica da linguagem, ou seja, os sujeitos não só emergem, mas também são vistos como atores na construção e reconstrução do discurso, não são mais “assujeitados” por um conhecimento metalinguístico imutável e que não contribui efetivamente para o aperfeiçoamento das competências comunicativas.

Sendo a produção e a compreensão uma atividade de alta complexidade, que exige o acionamento de conhecimentos linguísticos, enciclopédicos, situacionais, de variedade linguística, intertextuais, dos tipos e gêneros textuais, acreditamos que apenas através da terceira concepção de língua, é possível articular uma proposta que abarque a linguagem de forma sociointeracional e ideológica. Dessa forma, adotaremos no presente artigo, a linguagem como lugar de interação social, ou seja, percorreremos o caminho sugerido pela terceira concepção de linguagem.

Entender a língua como um fator de interação social exige reconhecer a sua materialidade que se dá através de um dado discurso que, por sua vez, manifesta-se em um texto que se apresenta sempre através de um gênero textual/discursivo. A seguir, discorreremos a respeito dos aspectos gerais que norteiam os gêneros textuais, elemento importante para a construção da proposta que será abordada no presente trabalho.

Vamos falar de gêneros textuais?

Existem três elementos essenciais para a produção e compreensão desses artefatos culturais, são eles: a composição, o conteúdo e o estilo.

A forma composicional diz respeito ao acabamento geral de um texto, em outras palavras, a forma de organização, a distribuição das informações, além de alguns elementos não verbais, tais como, a diagramação, o padrão gráfico e a até a cor em alguns casos. Todos esses elementos combinados buscam atingir um fim, que é determinado pelo sujeito que, no jogo dialógico da linguagem, recorre a modelos pré-existentes, indicados pela situação comunicativa e que visam a assegurar o sucesso de sua interação com o outro.

Na atividade de recriação dos sentidos do texto, o conteúdo é o que permite o estabelecimento das ligações dialógicas do objeto de discurso do enunciado a outras vozes, que estabelecem um *continuum* entre um dito e um não dito que fica submerso na superfície da linguagem, mas é resgatado através do diálogo entre autor e leitor. Vale salientar que, mesmo mediado pela superfície textual, os conhecimentos ativados pelo leitor na reconstrução de sentidos serão possivelmente diferentes daqueles pretendidos pelo autor do texto. Dessa forma, entendemos que o conteúdo é o ponto de encontro de ideologias, o que é evidenciado através da atividade de leitura.

Nessa perspectiva, o conteúdo é aquilo que o sujeito perpassado de ideologias pretende dizer, alicerçado sempre por uma ou outra forma composicional, forma e conteúdo são interdependentes. Sendo assim, cada gênero imprime os limites do que será dito o que permite o reconhecimento de formações discursivas, uma vez que o desenvolvimento do tema se dá segundo certas possibilidades do gênero discursivo em que se materializa. No entanto, dentro dessa aparente rigidez, é possível reconhecer marcas pessoais

através de um dos traços singularizantes do discurso, chamado de estilo, tratado por nós a seguir.

Apesar de os limites do discurso serem dimensionados pelo gênero escolhido e este determinado pela situação comunicativa, conforme afirmado anteriormente, podemos ainda assim reconhecer elementos que individualizam o dito.

Bakhtin (2003) salienta o caráter dialógico do estilo ao afirmar que este é uma escolha individual, mas também determinado pelo gênero discursivo. Dessa forma, evidencia que mesmo esse aspecto que, por vezes, é analisado unicamente como algo pertencente ao sujeito deve ser observado em sintonia com a composição e o conteúdo.

O estilo corresponde aos recursos lexicais, sintáticos e gramaticais utilizados pelo sujeito ou de outras ordens. É determinado ora por uma escolha individual, ora por uma exigência do próprio gênero textual discursivo.

Vejamos na prática como o mencionado até aqui é articulado na tirinha da Mafalda

Figura 1 – Tirinha sobre preconceito racial



Fonte: Central das tiras (2018).

A forma composicional da tirinha se apresenta em quadrinhos com determinadas cores, o texto é inserido em balões,

o discurso apresentado de forma direta com a movimentação das personagens garantida por uma configuração específica do desenho. Todos esses elementos permitem a identificação do gênero textual/discursivo sem que ao menos haja a necessidade da leitura do conteúdo verbal. Essas características composicionais, permitem-nos definir que se trata do gênero quadrinhos e não de outro.

A tirinha, no primeiro quadrinho, apresenta uma situação aparentemente despretensiosa, a personagem principal mostra o seu novo brinquedo, um boneco negro, a partir daí recebe o questionamento de sua amiga *ah, um negrinho*. Mafalda retruca se ela tem preconceito, Suzanita responde que não, mas em seguida sai de cena, alegando que irá lavar o dedo que havia tocado o boneco.

Notamos, portanto, que do ponto de vista do conteúdo, há uma função social aparente, o entretenimento através do humor, no entanto essa condição é extrapolada propositalmente, quando o produtor do texto trata, através do pressuposto inicial, questões que implicam o comportamento humano. No caso, a discriminação racial.

O criador da tirinha o faz através da recriação do universo infantil, assim com uma linguagem simples e uma pseudo-ingenuidade deixa transparecer o tema da enunciação, este é possível de ser recriado pelo interlocutor através de elementos da superfície textual (formas morfológicas, sintáticas, entonações) e pelos elementos não verbais, presentes na situação, além do conhecimento de mundo dos leitores que, supostamente, identificam o teor racista presente no discurso da personagem Suzanita. Esse conjunto de fatores viabiliza a identificação das ideologias presentes no texto.

No tocante ao estilo, nota-se a preocupação máxima com as escolhas lexicais; a organização das frases no interior do texto e a estruturação da linguagem determinada pela construção do outro, pela situacionalidade, pelo gênero textual e pelos objetivos pretendidos. Assim, conforme afirmamos anteriormente, o estilo não revela apenas a marca individual do autor, mas é determinado também por uma série de outros aspectos. O que evidencia que o sujeito não é totalmente livre, visto que está preso, no mínimo, às convenções do gênero, que sua por sua vez é determinado pela situação sócio-comunicativa.

Podemos afirmar que na tirinha predomina a síntese, visto que é necessário condensar uma série de informações em um espaço reduzido, através de uma sequência narrativa, isso exige do produtor um estilo em que predomine a concisão. No caso da *Mafalda*, além desse aspecto, há a ironia, o humor e o alto poder de levar os leitores à reflexão.

Por quadros de igualdade racial: o gênero HQ em foco

Os quadrinhos são uma excelente ferramenta para o trabalho com leitura e escrita em uma perspectiva sociointeracionista, uma vez que proporcionam um excelente desafio para os discentes, visto que necessitam, para a reconstrução de sentidos, da articulação entre linguagem verbal e não-verbal, além de propiciar – de forma lúdica - a discussão de uma série de temas latentes na sociedade, mas pouco explorados na escola ou ainda explorados de forma incipiente, como é o caso da discriminação racial, tema proposto como recorte para análise de algumas HQs brasileiras.

Estas trazem não só o negro, mas por vezes, também o índio de forma estereotipada, assim em vez de combater, acaba reforçando uma imagem distorcida de tais grupos étnicos. Em seguida, traremos uma sequência didática, a fim de explorar o tema em questão de forma dialógica, com o objetivo de investigar que discursos são veiculados a respeito do negro e quais foram silenciados historicamente.

Assim, poderemos fazer notar que produzidos primordialmente para o lazer, os quadrinhos permitem um diálogo entre diversos interlocutores, o que possibilita atividades sociais que extrapolam o campo da diversão, servindo inevitavelmente de ferramenta de veiculação de múltiplas ideologias que podem estar a serviço do racismo, dessa forma levam à criança negra um sentimento de inferioridade, enquanto à branca a falsa sensação de superioridade.

Notamos que, mesmo tendo um público leitor bastante diversificado, com raça, idade, credo religioso, orientação e classe social distintos, existe um padrão na produção das personagens desse gênero onde especialmente o negro é representado de forma “tipificada”. Fato curioso, uma vez que na sociedade brasileira, segundo dados do Pnad Contínua (A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua), de 2016 o Brasil apresenta uma população de 46,7% de pardos e 8,2% de negros, ou seja, é um país que apresenta uma maioria autodeclarada parda ou negra. Apesar disso, a representatividade desses grupos étnicos nos quadrinhos em pleno 2018 é pouco significativa na produção nacional e, quando aparecem, são colocados como desprovidos de cultura e intelectualidade em uma posição de submissão em relação aos personagens brancos. A seguir veremos dois exemplos

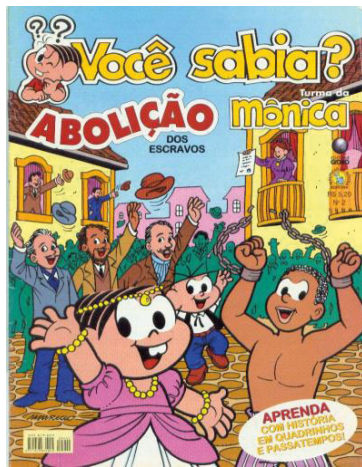
relativamente atuais e que figuram como politicamente corretos, mas que uma análise simples evidencia uma participação ínfima atribuída ao negro

Figura 2 - Personagens de “As Princesas do Mar”



Fonte: Yabu (2018).

Figura 3 - Turma da Mônica Abolição



Fonte: Abolição... (2018).

Na imagem 5, temos os quadrinhos infantis “As Princesas do Mar” que dos seus 27 personagens, apenas três são negros,

fato similar ocorre nas HQs da “Turma da Mônica”, uma das mais famosas produções infanto-juvenis brasileira (representada na imagem 6), criada nos anos 60 e em plena atividade até hoje, inclui apenas um personagem negro (Jeremias) em meio a 35 personagens. Maurício de Souza – criador da história – tem ainda em sua coleção mais três personagens negros, porém esses representam jogadores de futebol (Pelezinho, Ronaldinho Gaúcho e Neymar Jr.), sendo mais um exemplo de estereotipação do negro do que uma tentativa real de demonstrar igualdade entre as raças.

Em um país onde a maioria da população é negra, a arte deveria acompanhar essa proporção, pois isso traria uma maior identificação desse povo com a sua raça, sendo assim uma das ferramentas de combate à discriminação sofrida historicamente. É inadmissível que em pleno século XXI, uma sociedade que prega a equidade racial, tenha tão poucas produções literárias, que tragam uma legítima representatividade para essa grande parcela do Brasil.

Acreditamos, portanto, que não distinguir negros de brancos em uma obra ficcional, influenciaria os consumidores dessa literatura, o que ajudaria a despertar o sentimento de igualdade. Em virtude disso, sugestionamos, a seguir, uma sequência didática que enfoque as características das HQs, como também discuta elementos pertinentes ao papel do negro no gênero em questão.

Sequência didática

A proposta de SD demonstrada aqui está amparada teoricamente nas sugestões de Schneuwly e Dolz (2004) como proposta

a ser aplicada em uma turma de alunos de 9º ano do Ensino Fundamental.

Nesta sequência didática, serão trabalhados o estímulo à leitura; informações visuais e não-visuais nos enredos, como também uma reflexão sobre a representação do negro, se ele é representado e como isso ocorre no gênero Histórias em Quadrinhos. Esse último aspecto permeará todo o projeto e servirá para campanha de conscientização identitária e contra o racismo.

Quadro 1 – SD: Apresentação Inicial

APRESENTAÇÃO DA SITUAÇÃO		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none">- Compreender o projeto com o gênero Quadrinhos.- Conhecer os elementos estruturais dos quadrinhos (forma, composição e conteúdo)- Refletir sobre a representatividade da raça negra nos quadrinhos.	<ul style="list-style-type: none">- Disponibilizar diversas revistas para que os alunos entrem em contato com o gênero em seu suporte original.- Discutir sobre a presença do negro nos quadrinhos.- Discutir sobre a linguagem verbal e não-verbal presentes nos quadrinhos.- Decidir em conjunto o meio de divulgação dos quadrinhos produzidos (mural, organização de um álbum, etc.	<ul style="list-style-type: none">-Revistas em quadrinhos.-Slides com os personagens principais e o autor.

Quadro 2 – SD: Produção Inicial

PRODUÇÃO INICIAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Produzir uma história em quadrinhos. - Analisar coletivamente as produções dos colegas. - Observar, nas histórias em quadrinhos produzidas, se houve representação de personagens negras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Produzir, individualmente ou em duplas uma história em quadrinhos. - Observação dos aspectos estruturais e temáticos que foram utilizados nas histórias em quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aplicativo para criação de quadrinhos. - Ficha de avaliação das histórias em quadrinhos (A produção foi fiel ao gênero? Houve relação entre texto e imagem? A sequência narrativa foi respeitada? O desfecho é inesperado? Como o negro foi apresentado?).

Quadro 3 – SD: Módulo 1

MÓDULO 1 - SEQUÊNCIA LÓGICO-TEMPORAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Compreender a passagem do tempo em diferentes quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Explicar aos alunos que as sequências temporais se dão através da disposição dos quadrinhos. - Distribuir histórias em quadrinhos para que, em duplas descubram qual é a sequência lógico-temporal. - Anotar reflexões realizadas sobre a sequência lógico-temporal 	<p>Histórias em quadrinhos ampliadas, recortadas e fora de ordem para montar conforme a sequência lógico-temporal</p>

Quadro 4 – SD: Módulo 2

MÓDULO 2 – ANÁLISE ESTRUTURAL DAS HQS		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Verificar nos textos lidos a presença de posicionamentos ideológicos. - Compreender a importância das onomatopeias para os efeitos de sentidos das histórias em quadrinhos. - Observar as marcas de variação linguística presentes nos quadrinhos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura e análise das marcas do discurso. - Leitura oral para verificação da entonação. - Leitura de diversos quadrinhos para identificação, reflexão e criação de onomatopeias. - Trabalho com variação linguística - Complementação da lista de reflexões feita no módulo anterior. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revistas em quadrinhos e tirinhas para leitura. - Quadro e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui. - Lousa e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui.

Quadro 5 – SD: Módulo 3

MÓDULO 3 – A LINGUAGEM NÃO-VERBAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Observar a importância da linguagem não-verbal para atribuição de sentido do gênero em questão. - Relacionar com eficácia a linguagem não-verbal à linguagem verbal 	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura de diversas histórias em quadrinhos para reconhecimento do significado dos diversos tipos de balões. - Escolher balões em branco, com diferentes formas, para colagem nas histórias, conforme as expressões faciais dos personagens, em duplas. - Preencher balões retirados de HQs com figuras que demonstram esforço físico, gestos agressivos; movimentos, impactos etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revistas em quadrinhos e tirinhas para leitura. - Quadrinhos para colagem dos balões. - Atividade com quadrinhos com espaço para criação de figuras em movimento. - Quadro e pincel para anotar as reflexões feitas até aqui.

Quadro 6 – SD: Produção Final

PRODUÇÃO FINAL		
OBJETIVOS	ATIVIDADES	MATERIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Produzir uma história em quadrinhos. - Destacar a importância do caráter identitário de raça. - Reler e revisar a histórias em quadrinhos criadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Solicitar aos alunos que produzam, em duplas, histórias em quadrinhos em que o negro apareça em posição de equidade para fazer parte da atividade final que será exibida ou publicada na escola como forma de discutir questões relacionadas à discriminação, ao bullying e ao preconceito. - Orientar a produção dos quadrinhos com base a explorar conhecimentos adquiridos por toda a sequência. - Analisar as histórias em quadrinhos coletivamente. <ul style="list-style-type: none"> - Revisão dos quadrinhos. - Editoração dos quadrinhos para a atividade final. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ficha de avaliação das histórias em quadrinhos. - Impressão para divulgação final.

Considerações finais

A história do negro ainda é marcada pela segregação, fato que ocorre também na literatura, dessa forma, com os quadrinhos não poderia ser diferente, aparentemente ingênuos são carregados de ideologias discriminatórias, perpassadas sutilmente através de nuances da linguagem. Sendo assim, a escola tem a obrigação de discutir tal tema, portanto, negligenciar aspectos dialógicos em favor de um trabalho unicamente estruturalista é tão perigoso quanto acatar práticas sociais que inferiorizam o negro, pois contribuirão para manter tudo exatamente como sempre esteve.

Assim, sugerir uma discussão sobre racismo que, para muitos, é incômoda, pareceu-nos bastante propício, principalmente pelo momento que vivemos no Brasil enquanto essas palavras são escritas, onde velhas correntes, antes adormecidas ameaçam voltar com força total. Para nortear o presente artigo trouxemos questões referentes a concepções de linguagem a fim de fixarmos as bases de nossa análise; um breve intercurso sobre a história e os elementos estruturais básicos dos gêneros textuais, com um passeio pelo hirpergênero quadrinhos e suas principais subdivisões, até chegarmos à representação do negro nessas narrativas no Brasil.

Com base nas HQs *As Princesas do Mar* e *Turma da Mônica* constatamos a ínfima representação dada a essa raça, o que provoca desde muito cedo a não identificação de crianças com a cor de sua pele, além de uma sensação de superioridade por parte dos “brancos”. Por fim, apresentamos uma sequência didática com o intuito de ampliar o conhecimento sobre o gênero quadrinhos, incentivar a leitura e a produção, como também discutir questões

referentes à raça, através da observação desses textos que têm grande circulação no universo infanto-juvenil e no livro didático.

Reafirmamos que é dever da escola promover a discussão, incentivar o combate, diminuir o racismo, além de garantir, por meio da educação, a ascensão das minorias (todas as minorias) para que estas alcancem igualdade de condições e tenham o respeito que merecem.

Contudo, a abordagem feita aqui foi apenas uma dentre tantas possíveis, dada a complexidade e as sutilezas apresentadas pelo tema, tanto no que diz respeito ao hipergênero tratado, quanto as questões de raça (ainda tão latentes em nosso país) como pela forma escolhida para sistematizar a proposta de intervenção. Por todo o exposto, consideramos que finalizamos sem concluir, na esperança que mais contribuições se juntem a esta, transponham os limites do papel, da escola e ganhem as ruas através de uma ação mais plena e consciente rumo à equidade social.

Referências

ABOLIÇÃO dos escravos (Turma da Mônica). Enviado por: Marguerite Gautier do curso de letras UFPA. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAABrjAAI/hq-abolicao-dos-escravos-turma-monica>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

AGÊNCIA IBGE Notícias. 2017. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASIL. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e**

africana. Brasília: MEC, 2004. Disponível em:<www.ebah.com.br/content/ABAAABrjAAI/hq-abolicao-dos-escravos-turma-monica>. Acesso em: 29 ago. 2018.

CENTRAL das tiras. Mafalda preconceito racial. Disponível em:<www.centraldastiras.blogspot.com/2010/10/mafalda-preconceito-racial>. Acesso em: 06 ago. 2018.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. **Gêneros orais e escritos na escola**. 3. ed. São Paulo: Mercado das Letras, 2011.

KOCH, Ingedore; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. São Paulo: Contexto, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2018.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p.194-207.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Valdecir de Lima. **Com que cor se pinta o negro nas histórias em quadrinhos?** Salvador: Universidade do Estado da Bahia. 2014. Disponível em:<www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2014/04/lima_valdecir.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2018.

WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infantojuvenis**. Brasília: Universidade de Brasília, 2015. Disponível em:<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/12088/1/2015_HenriqueSampaioWense.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.

YABU, Fabio. Princesas do Mar. Disponível em:<www.santosturismo.wordpress.com/2012/03/20/fabio-yabu-o-criador-das-princesas-do-mar-e-de-santos>. Acesso em: 29 ago. 2018.

A DECADÊNCIA HUMANA EM *MAÇÃ AGRESTE*, DE RAIMUNDO CARRERO

Eliene Medeiros da Costa (PPgEL-UFRN)³

Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia
Gonçalves (PPgEL-UFRN)⁴

Romance e niilismo

Ao discorrer sobre o romance e sua relação com a modernidade, Claudio Magris afirma que o gênero é a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentada e desagregada. Para Magris (2009) o moderno surge marcado pela ausência de um código ético e estético, um fundamento que atribua sentido e unidade à multiplicidade da vida, parece um acervo sem conexão e articulação de objetos indiferentes. Nesse contexto, surge o romance, em sua versão moderna, e incorpora essa desarticulação. Desenvolve-se em meio a um mundo desagregado e caracteriza-se como um fragmento da desagregação da épica antiga, no entanto parece unificar a totalidade da vida



3 medeirosln@hotmail.com

4 martaggon92@gmail.com



que a modernidade tende a despedaçar. É capaz de celebrar ideais, narrar paixões, debater questões sociais, informar, fantasiar e produzir conhecimento. Muitos heróis/personagens presentes nos romances representam essa crise.

Uma das temáticas que segundo Magris (2009) contribuíram para o desenvolvimento do romance foi o niilismo:

em Dostoiévski, em Tolstói e em tantos outros grandes autores do romance (ainda que não apenas do romance, obviamente, mas da literatura em geral) este último é o cenário do advento do niilismo, fato da modernidade; de seu triunfo, de sua catástrofe e da resistência a ele (MAGRIS, 2009, p. 1025).

Caracterizado como o fim dos valores e dos sistemas de valores, o niilismo é fundamental para a existência do romance, segundo Magris (2009), do mesmo modo, o romance tornou-se um espaço onde ele pode se desenvolver. Esse pensamento nos parece ainda se adequar à atualidade. Apesar de todas as constantes mudanças que o gênero sofre, ele ainda se perpetua como um espaço em que se retratam diferentes aspectos da sociedade e do humano. Talvez até possamos dizer que o próprio romance tem cada vez mais tornado-se um gênero fragmentado e de difícil caracterização devido a sua flexibilidade, possibilidade de comportar diversos outros gêneros e constante mutação. Um exemplo disso são as obras do escritor Raimundo Carrero, dentre muitos outros em que se faz presente a temática do niilismo e que produz/produziu uma obra em que o romance apresenta-se em constante processo de mudança estética. Objetivamos neste trabalho fazer uma leitura do romance *Maçã agreste* a partir de estudos desenvolvidos sobre a obra do escritor Raimundo Carrero que tomam como base a

ideia de que a decadência e o niilismo são aspectos relevantes no romance. Desse modo, tomamos o personagem Jeremias para exemplificar o universo decadente presente na narrativa.

Sobre o niilismo, Amaral (2011) afirma:

o niilismo é descrito e comentado por Nietzsche como um movimento de negação da vida, um processo que move a história do ocidente, à medida que o homem experimenta o vazio de sentido como consequência da desvalorização dos valores supremos, os quais se dispunham, *in physiologicis*, como exigências para a conservação “de uma determinada espécie de vida” (AMARAL, 2011, p. 110).

Dessa forma, o niilismo pode ser definido como uma crise de valores e tem como um de seus preceitos não aceitar as normas impostas pela sociedade. O personagem literário, tal qual o homem que representa, ao abandonar seus valores supremos e seus heróis como força representativa, como acontecia em épocas anteriores, está diante do nada. Isso gera um estranhamento em relação a sua condição de existência no mundo, já que o ser humano já não coincide consigo mesmo, uma vez que o mundo exterior já não o representa mais. Isso o coloca frente a um universo de desilusão em que

a força do espírito pode estar fatigada, *esgotada*, de modo que os fins e os valores de até então são inadequados e não encontram mais nenhum crédito, de modo que a síntese dos valores e dos fins [...] dissolve-se, de maneira que os valores fazem guerra, isoladamente, uns aos outros: esfacelamento -, modo que tudo o que refresca, cura, apazigua, entorpece, vem para o primeiro plano, sob diversos disfarces: religioso, ou moral, ou político, ou estético

etc. (NIETZSCHE, 2008, p. 37, apud AMARAL, 2011, p. 111).

Na compreensão da dissolução desses valores supremos se faz necessário entender o conceito de *décadence*. A qual é expressa como uma crise de valores, nesse contexto, o niilismo não se constitui como a causa dessa degeneração, mas como sua lógica, já que a *décadence* é conduzida pela ‘vontade do Nada’. Ela é definida por Giacoia (2000) como:

Processo de degeneração, dissolução anárquica de uma concreção vital, cuja estrutura e coesão consiste na hierarquia das forças que a constituem. Uma formação orgânica decadente caracteriza-se, pois, como uma unidade em desagregação, cujas partes tendem à anarquia dos elementos, à dissolução da totalidade que outrora constituíam (GIACOIA, 2000, p. 21, apud AMARAL, 2011, p. 112).

Nesse sentido, o vício, a doença, a libertinagem, o pessimismo são consequências da decadência. Características que se fazem presentes no romance *Maçã agreste*.

Decadência humana em *Maçã agreste*

A epígrafe inicial do romance *Maçã agreste* já nos remete a um mundo desprovido de valores. Trata-se de um curto enunciado de autoria de Dostoiévski que diz o seguinte: “Convenha, é uma desgraça para uma época não saber mais a quem respeitar. Não é mesmo?” E de fato é essa a sensação que sentimos a cada página do livro que viramos. A sensação que o mundo construído na narrativa está às avessas. De que tudo está se diluindo e que não

existe mais a quem recorrer. Essa dissolução já pode ser percebida na própria organização do texto. Não temos apenas um narrador que nos vai apresentando os ambientes e nos contando os fatos, a narrativa nos é apresentada a partir de diferentes perspectivas e de diferentes personagens. Há, no texto, vozes destoantes. Mais que isso: um mesmo personagem é apresentado a partir de quatro perspectivas:

Eis o homem: o Velho (a vida transformada em sombras). Ou: Dom Ernesto (a mentira crucificada pela verdade). Ou: o Rei das pretas (o elixir da macheza derrotado por uma branca). Ou: Ernesto Cavalcante do Rego (aventuras da lagartixa com asas). Decadência. Desilusão. Angustia. Mistério (CARRERO, 1989, p. 108).

Ernesto é o patriarca de uma família em decadência. Sendo ele o símbolo máximo dela. Em todas as fases de sua vida (infância, juventude e velhice) ele se mostra inescrupuloso. Extremamente desrespeitoso com as pessoas que trabalham para sua família, principalmente as mulheres, a quem ele trata como objeto sexual, em especial as negras. Também não respeita os professores nem os mais pobres. Tudo isso contribui para seu processo de decadência.

No romance em estudo encontramos, além de Ernesto Cavalcante, Dolores, Jeremias, Raquel, Sofia e Alvarenga, personagens que ou estão no centro da narrativa ou convivem com os protagonistas. Além disso, somos remetidos a três diferentes espaços físicos: o engenho pertencente à família de Ernesto, resquício da cultura canavieira, o qual obviamente está dando seus últimos suspiros e é rapidamente devastado pela imprudência e inexperiência do herdeiro, Ernesto; um casarão, situado na Praça

Chora Menino, em Recife, onde a família passa a morar após a falência do engenho; e uma zona de baixo meretrício, onde moram Jeremias, Raquel, Sofia e Alvarenga, após abandonarem suas respectivas famílias e ingressarem no mundo do crime, da prostituição e do descaso social.

A decadência humana é marcada, na obra, pela ausência de valores, especialmente na família formada por Ernesto e Dolores, os pais, e Jeremias e Raquel, seus filhos. Filho de senhor de engenho, Ernesto abusou de sua lascívia com as negras, antes e depois do casamento com Dolores. Prática a que se deve o apelido de rei das pretas.

Conhece a jovem em Recife quando vai estudar Direito e após terminar o curso resolve casar-se com ela num momento de desespero. Após descobrir que não tem habilidade de seguir a carreira jurídica, e que não tem o devido respeito da sociedade recifense para casar-se com uma moça rica. Quando constata sua ruína profissional e “amorosa” decide suicidar-se. Muda de ideia quando reencontra Dolores, secretária da faculdade onde estudara, moça pobre e sem muitos atrativos físicos. Desse casamento nascem Jeremias e Raquel.

Ernesto mantém durante muito tempo uma relação incestuosa com Raquel, fato que começa num armazém do Engenho Estrela e se perpetua pelo casarão da Chora Menino. Quando se tornam adultos, os filhos resolvem abandonar a casa dos pais: Raquel resolve ser prostituta; Jeremias, em princípio toca saxofone num cabaré, depois se torna o líder da seita *Os soldados da Pátria por Cristo*, um grupo que se reveza entre momentos de orações e momentos de crimes. Com a saída dos filhos do casarão, Ernesto aparece morto com um tiro de rifle. Dolores é acusada

do assassinato do marido e posteriormente presa. No entanto, a narrativa não aponta indícios claros que a julguem culpada. Em vários momentos o narrador nos dá indício de que Ernesto deseja o suicídio. Assim como mostra a indiferença de Dolores com a descoberta da morte dele e ainda faz referência a uma janela aberta no quarto em que ele foi encontrado morto.

Várias obras publicadas posteriormente dão continuidade à família Cavalcante do Rego, mantendo um diálogo contínuo com *Maçã agreste*. Nesse sentido, destacam-se: *Somos pedras que se consomem*, *A minha alma é irmã de deus*, *Seria uma sombria noite secreta*, *O amor não tem bons sentimentos* e *Tangolomango: ritual das paixões deste mundo* e o conto “Discurso aos cães” do livro *As sombrias ruínas da alma*.

Em *Somos pedras que se consomem* Jeremias e Raquel são referidos como personagens de um romance e posteriormente ganham vida na narrativa. Em *O amor não tem bons sentimentos*, encontramos Matheus, filho de Dolores e Jeremias, que fora criado por uma tia, Guilhermina, o qual após a prisão de Dolores torna-se responsável pelo casarão e pelas visitas à mãe na Penitenciária. Já em *Seria uma sombria noite secreta* nos reencontramos com Raquel e Alvarenga, ficamos conhecendo a vida de abandono e pobreza dele e sua relação de amor subserviente com Raquel, uma vez que ele se torna protetor da prostituta, tocando corneta para chamar seus clientes em troca de um chocolate em forma de peixe dourado, como se fosse um animal de estimação. *A minha alma é irmã de deus* aparece Camila, que se apresenta de forma multifacetada, já que se metamorfoseia em diferentes personagens. Em um momento é Mariana da novela *As sementes do sol, o semeador*, em outro é Raquel de *Maçã agreste*, se metamorfoseia também

em Ísis de *Somos pedras que se consomem* e por fim é Camila, a jovem que quer ser santa para desfilar no exército das onze mil virgens do Paraíso. Já em *Tangolomango: ritual das paixões deste mundo* nos deparamos com tia Guilhermina e sua relação incestuosa com o sobrinho-filho Matheus. O mesmo de *O amor não tem bons sentimentos*. Por fim, o conto “Discurso aos cães”, mais uma vez é protagonizado por Alvarenga e Raquel. Ele, em um momento de crítica e reflexão social, por não ter quem o escute, dirige-se a um cão para refletir sobre as festividades natalinas e seu distanciamento do verdadeiro sentido do nascimento de Cristo, alguém que segundo ele, ainda no ventre da mãe foi perseguido, escarnecido e insultado.

Maçã agreste foi caracterizada pelo jornalista, Carlos Menezes do jornal O Globo como uma “sinfonia a cinco vozes”, pois “se impõe diante da violência, da crueldade e do cinismo contemporâneos, e assim aprofunda e leva a conhecer melhor o abismo da condição humana” (PEREIRA, 2009, p. 36). Entendemos que essa sinfonia dá-se pela presença das vozes dos personagens: Ernesto, Dolores, Jeremias, Raquel e Sofia no decorrer da narrativa. Já que o texto é narrado a partir da perspectiva deles. Vozes que dificilmente representam algum tipo de comunicação entre eles. Mais parece um constante diálogo monológico. É como se os personagens fossem solitários em sua essência, mesmo em meio à multidão. Não conseguem se inserirem aos demais, constituírem uma totalidade.

Acreditamos, em consonância com Carlos Menezes, que a forma como a obra se impõe diante do cinismo contemporâneo é mostrando cruamente a violência e o desrespeito pelo ser humano. Através do incesto, da compra de regalias, da violência exagerada, do sexo desregado, do desrespeito à mulher e à religião. A própria

decadência de Ernesto, seu empobrecimento e desrespeito social se caracterizam como uma crítica. O que possivelmente é uma forma do escritor denunciar a sociedade contemporânea que se organiza a partir do abandono de valores anteriormente priorizados e que um desses valores abandonados é o respeito pelo ser humano.

José Castelo caracteriza a obra carreriana como uma escrita só lâmina, devido a sua configuração voltada a narrar, muitas vezes, o lado obscuro do ser humano. O qual está sempre envolvido por uma espécie de penumbra. Castelo (2005) ainda destaca que há em Carrero, assim como nos mestres russos, um interesse pelos subterrâneos, pelo obscuro e pelos abismos. Pois seus personagens “configuram a própria condição humana. A vida é ambígua e mutilada” (CASTELO, 2005, p. 17). De forma que Carrero parece explorar os aspectos humanos que são constantemente escondidos, aqueles que negamos ou fingimos não ver.

A decadência dos personagens em *Maçã agreste* pode ser percebida em diferentes aspectos: social, moral, religioso, econômico.

No plano social, percebemos que a parcela da sociedade descrita no romance é composta por marginalizados: ladrões, prostitutas, assassinos, os quais são caracterizados pelo narrador como “os abandonados da sorte, os destroçados” ou “figuras de um mundo irremediavelmente em decadência”. Dessa forma, a família de Jeremias, todos os personagens que aparecem na narrativa e o próprio ambiente em que o enredo acontece, a cidade do Recife, caracterizam-se como símbolos desse mundo irremediavelmente em decadência.

A decadência social também é inerente à família de Jeremias, uma vez que a pobreza desencadeada pela perda dos bens pertencentes ao pai deixou-os à margem da sociedade. Muitas vezes, dependendo da prostituição de Raquel para se alimentarem.

Seu pai metaforiza a decadência da cultura canavieira. Sua mãe é acusada de um crime e presa, sua irmã decide ser prostituta, após perder passivamente a virgindade com um suposto desconhecido no escuro de um dos pavilhões do Engenho, que na verdade era seu próprio pai. E ele Jeremias torna-se o profeta dessa decadência, o mestre de uma seita baseada na violência e no crime.

No plano moral, destacamos a falta de princípios éticos e morais de Ernesto que na juventude enganava os professores para não ser reprovado na faculdade. A ausência dos princípios morais é ainda mais demarcada nas relações sexuais que mantém dentro da própria casa. Outro traço que define a ruína desses princípios é o comportamento dos membros da seita liderada por Jeremias, que em nome de uma suposta religião, estupram, roubam, enganam e matam.

No plano religioso, destaca-se a seita criada por Jeremias, nomeada *Soldados da Pátria por Cristo*, que subverte as normas pregadas pelas religiões oficiais. Essa subversão caracteriza-se pelos princípios que norteiam a seita, já que a noite é um “horário livre para estupros, assaltos, putaria, chantagem, vadiagem, molecagem e outras atividades exclusivas dos integrantes da confraria” (CARRERO, 1989, p. 207). Princípios contrários, ou que deveriam ser contrários, àqueles que norteiam as religiões oficiais.

No plano econômico, a degradação se dá pela falência de Ernesto que passa a ser sustentado pelos filhos. É apontada também pelo trabalho que ele e a irmã passam a exercer e pelo próprio casarão, resquício da época em que o pai era um rico latifundiário: “Naquele tempo a decadência da família não era apenas sentida, mas vista e até tocada. A decadência profunda e física, empurrada para a desgraça, revelada na casa sem pintura e nos móveis gastos”

(CARRERO, 1989, p. 166). O espaço da casa, nesse exceto, é metaforizado como símbolo da decadência com seus móveis e pintura gastos. O narrador trabalha com os sentidos para enfatizar o estado deprimente e decadente da família.

“Uma viagem pelo desespero”

Um dos traços que caracterizam o personagem Jeremias é caminhar sem destino pela cidade de Recife, especialmente pelos bairros pobres. A qual é descrita como uma “cidade coberta pelo lodo da miséria”. No entanto, esse universo degradante nos parece cativá-lo, prendê-lo:

Pensava insistentemente na noite, nas duas noites, em que vagou pelas ruas da zona em decadência, vazias, escuras e vazias, as mulheres paradas nas esquinas, ostentando misérias e doenças, rindo, e rindo, e rindo sem dentes, as mulheres implorando companhias, e ele andando, andando, andando, sem conseguir parar, fumando, sem comer, fumando e bebendo, em busca do infinito. Rodopiando. Às vezes rodopiando pelo mesmo quarteirão, parava junto de Alvarenga, em vigilância perpétua, e conversava, retirava-se sem se despedir e continuava andando, fiel guarda da noite, incapaz de guardar a si mesmo, ia até o princípio da ponte mas não conseguia atravessá-la, não conseguia. Ali os pés chumbavam-se ordenando-lhe o retorno, e retornava, era um desses cães perdidos, que farejam calçadas, cheiram o chão, mudam de destino (CARRERO, 1989, p. 213).

Percebe-se nesse momento o completo estado de inquietude em que o personagem se encontra, incapaz de um minuto de paz.

Apesar de estar imerso num universo de decadência, desilusão e angústia, ele não almeja retirar-se dele. Temos em um primeiro plano uma cena corriqueira de uma grande cidade, um ponto de prostituição, uma cena banal do cotidiano que é ressignificada pelo ir e vir de Jeremias em meio à cena decadente, composta por prostitutas miseráveis e doentes.

Chama atenção também, nesse exceto, o caráter espiralado da poética do escritor, a partir da repetição de vocábulos. O que enfatiza a angústia e a inquietude do personagem. Além disso, o ambiente apresentado pelo narrador e os vocábulos escolhidos para compor a cena contribuem para o universo de decadência retratado no romance.

Esse constante caminhar de Jeremias o assemelha ao personagem do conto *O homem na multidão* de Edgar Allan Poe. Personagem emblemático da literatura contemporânea. A história é narrada da perspectiva de um narrador personagem que em determinado dia se depara com um homem que desperta sua atenção. Por isso resolve segui-lo. Percurso que dura por volta de vinte e quatro horas, no qual o homem não fala com ninguém, nem para de caminhar, sempre buscando as ruas e os lugares movimentados, e se angustiando quando percebe que o lugar onde se encontra está perdendo o movimento de pessoas. Dessa forma, o fato de Jeremias permanecer durante duas noites “andando, andando, andando, sem conseguir parar, fumando, sem comer, fumando e bebendo, em busca do infinito”, dialoga com o comportamento do homem da multidão e parece denotar uma consciência angustiada, que tenta aliviar essa angústia, vagando em meio aos pobres, prostitutas e miseráveis, semelhantemente ao personagem de Poe. Encontramos nesse conto personagens

pertencentes a diferentes classes sociais, já Jeremias tende a observar os marginalizados. No entanto, ambos são anulados pela “multidão”, vagam por cidades como embriagados em estado de completo abandono, semelhantes ao *flanêur* de Charles Baudelaire. O que nos parece também caracterizar-se como uma metáfora da vida sem sentido deles.

As andanças de Jeremias são caracterizadas como uma viagem pelo desespero, o qual já fazia parte de toda a sua vida:

Quando saíra de casa e por onde estivera, era impossível responder, agora. Não sentiu amargura, nem agonia, nem arrependimento. Imprevisível, tudo o que lhe aconteceu. Uma viagem pelo desespero, como aliás tinha sido toda a sua vida, toda a sua inquietante vida, e estava cansado demais para procurar uma resposta (CARRERO, 1989, p. 21).

Desespero que faz parte da degradação que ele vivencia em seu meio familiar, desprovido de valores e também no espaço físico em que está inserido, povoado pelo crime, prostituição, miséria e decadência. Podemos inferir também que essa viagem pelo desespero denote sua angústia por perceber a situação de miséria e de abandono em que essas pessoas vivem. Uma vez que ele se apresenta como um personagem com um viés reflexivo em torno da situação de injustiça social. Como podemos perceber em parte de uma conversa dele com Sofia, sua namorada, a respeito dos camelôs:

— Deixam a cidade imprestável para o turismo — ela disse. — Sujam tudo, e, depois querem ter direitos, reclamam, vão aos jornais, aparecem na televisão. Que direitos?

— O direito que todo homem tem de sobreviver — ele disse. — São expulsos das fábricas e do comércio, não têm onde se empregar, gastam as indenizações com as mercadorias (CARRERO, 1989, p. 172).

Percebe-se claramente o posicionamento de Jeremias e do escritor em defesa dos injustiçados. Nesse caso, das pessoas que após perderem seus empregos passam a vender os mais diferentes tipos de objetos com o propósito de manter seu sustento financeiro.

Jeremias também se sente injustiçado duplamente: pelo roubo de seu instrumento de trabalho, seu saxofone e pelos maus tratos que sofre na prisão após ser preso por se envolver numa briga na tentativa de reaver o saxofone. Parece-nos que essa situação contribui para sua decisão de criar a seita e disfarçadamente entrar no mundo do crime.

O profeta da decadência

Jeremias, numa conversa, discute com Sofia a respeito do significado dos nomes das pessoas. Em relação ao seu próprio nome afirma: “— Talvez o meu seja o mais apropriado, porque nenhum outro personagem lamentou-se tanto por não ter permanecido no ventre da mãe” (CARRERO, 1989, p. 31). É perceptível a relação de intertextualidade entre esse enunciado e o livro de Jeremias da Bíblia judaico-cristã. Onde o profeta bíblico lamenta-se por não ter morrido no ventre materno para não precisar anunciar a devastação de Jerusalém, se a cidade não se rendesse aos babilônicos. Analogamente, o personagem carreriano lamenta-se por ter que presenciar o sofrimento do mundo e a partir desse lamento denuncia a decadência do mundo:

Sai de casa, outro dia, ao anoitecer. Sem dizer nada a ninguém lamentava-me por não ter permanecido no ventre de minha mãe para não ser obrigado a assistir ao desespero do mundo, para não me ser imposta a visão de homens e mulheres que vivem os grandes tormentos, que formam a contorção da existência e que são incapazes de construir a estrada que nos leva à casa do sacrifício. [...] Caminhei. Caminhei muito, Sofia. Mas não cansei, e era grande o meu esforço, não cansei. Disse depois, a mim mesmo, que deveria atirar-me no mundo feito um profeta anunciando as suas lamúrias e os seus lamentos, suas pragas e suas antecipações, até que as carnes estivessem inteiramente devoradas pela fome e pela sede, eu próprio sem saber mais onde estavam meus pés e minhas mãos (CARRERO, 1989, p. 29 - 30).

Mais uma vez percebemos o caráter espiralado da narrativa com o propósito de denotar a angustia e inquietude do personagem. Assim como fica óbvio o quanto o desespero e o sofrimento dessas pessoas o incomoda. Ao ponto de desejar ser devorado pela fome e pela sede. Diante disso sagra-se profeta. Afirma que sua missão é como um chamamento divino, que visa salvar da dor e da fome do frio e do calor, da ira e da perseguição, os desvalidos que andam pelas ruas desnutridos e desnudos. Para tanto cria uma espécie de religião e sai pelas ruas em busca de seguidores oferecendo falsos milagres. Em pouco tempo é seguido por uma multidão de miseráveis que buscam livrar-se de seus males:

Protegidos em muletas, arrastados em carros de madeira, pulando numa única perna, os aleijados se aproximavam, os loucos tresvariando, excitados e mistificados, os mendigos retirando moedas de mochilas imundas, estendendo as mãos esqueléticas

e comprando porções do vinho milagroso, capaz de restituir o viço, de sarar os males, trazendo sorte e dinheiro (CARRERO, 1989, p. 29).

Ironicamente explora àqueles de quem anteriormente se compadecera, vendendo-lhes porções milagrosas e extorquindo-lhes aquilo que não têm. Jeremias é o profeta da decadência. A decadência está em sua vida pessoal, no meio em que vive e também na seita que lidera, já que é baseada em falsos milagres e na violência, pois organiza assaltos, explora crianças e pratica uma série de atos considerados ilícitos. Características essas, que dialogam com a decadência, no sentido de que as práticas pregadas por essa seita remetem a ideia de um humano desprovido de valores, pelo menos dos valores aceitos socialmente. Mesmo porque o motivo que o levou a “oficializar” os trabalhos de sua seita foi uma ameaça de Daniel, um adolescente delinquente que cometera alguns assassinatos nos quais Jeremias foi involuntariamente envolvido: “Daniel quer proteção, terá. Formaremos um grupo de salteadores, de vagabundos e de criminosos. Terão toda a noite para roubar e matar, durante o dia rezaremos e louvaremos a Deus e a pátria. Sou o que sou e sendo o que sou não retornarei mais à poeira antiga” (CARRERO, 1989, p. 223). Dessa forma, a trama desenvolvida na obra apresenta um protagonista que tem um misto de santo e de bandido, o qual apresenta duas faces, durante o dia lidera a seita e a noite os bandidos, estupradores e assassinos que praticam os mais diversos crimes. E assume esse papel de quem está disposto a subverter as normas sociais ao dizer que não voltará à poeira antiga. Isso tudo demonstra a decadência niilista do personagem e a falta de sentido em sua vida.

Considerações finais

Em *Maçã agreste* podemos perceber uma subversão de valores, traço que é inerente ao niilismo. Os personagens não seguem as regras ditadas pela sociedade, vivem à margem dela. Uns por imposição, outros por escolha. Podemos dizer que a decadência se apresenta relacionada a diferentes aspectos: moral, físico, social, religioso e econômico. De modo que a obra denuncia uma sociedade degenerada e em conflito com todos os seus valores: em que a religião é tratada, em muitos casos, como comércio ou como subterfúgio para esconder crimes; o corpo dos personagens é tratado como mercadoria; a sociedade não preza pelos seus membros, quem está no poder ou quem tem poder humilha descaradamente àqueles que se encontram em situação “inferior”, além disso, deixa que pessoas passem fome, vivam desabrigadas, desempregadas ou até mesmo morram como se o descaso com o ser humano fosse algo natural; e a família que costumeiramente é tratada como espaço de zelo e proteção, muitas vezes pode ser o espaço onde surge a violência.

O personagem Jeremias é metaforizado como símbolo da decadência, pois escolhe ser profeta e funda sua própria religião. A qual é baseada em princípios degradantes, por ser norteadada pela violência e por atos ilícitos. Caracterizando-se como um personagem que denota uma metáfora da vida sem sentido.

Esse romance pertence ao conjunto de obras que retratam os problemas e inquietudes da modernidade, focando na decadência humana. É um texto que nos coloca frente a um retrato social que todos fingem não ver. Em que todos os valores outrora vigentes estão sendo negados. E parece-nos que essa negação tem como

propósito levar a uma reflexão a respeito das injustiças, especialmente das injustiças sociais inerentes às sociedades modernas e contemporâneas. De modo que, ao transbordar de decadência o texto caracteriza-se, através do desespero de Jeremias, como uma forma de denúncia, à medida que torna visível questões presentes na sociedade e que de tanto se repetirem ou de tanto as pessoas fingirem que são normais se tornam invisíveis. E como diz Otto Lara Resende na crônica *Vista cansada*: “Nossos olhos se gastam no dia-a-dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença”. No entanto, a nosso ver, uma das funções da obra do escritor Raimundo Carrero é não deixar nossa vista cansada para a indiferença e por isso suas narrativas, como pudemos ver em *Maçã agreste*, são repletas de cenas que remetem à decadência humana. De modo que, ao nos depararmos com esse excesso, somos obrigados a perceber que esse universo degradante faz parte de nossa realidade atual. E ao percebermos isso passamos ou deveríamos passar a questionar se as coisas realmente deveriam ser desse modo.

Referências

CARRERO, Raimundo. *Maçã Agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CASTELO, José. Uma escrita só lâmina. In: CARRERO, Raimundo. *O delicado abismo da loucura*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONCEIÇÃO, Auríbio F. *Somos Pedras que se Consomem em Angustia: a temática da inquietação no diálogo entre Graciliano Ramos e Raimundo Carrero*. 2004. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CRUZ, Elcy Luiz. *A Simulação Real: narrativa carreriana em Somos Pedras que se Consomem e o mundo pós- moderno*. 1998. 159f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

Dicionário online de português. <http://www.dicio.com.br/decadencia/> Acesso em: 14 out. 2014.

MORETTI, Franco (Org.). O romance é concebível sem o mundo moderno? In: *O Romance. A Cultura do Romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

PEREIRA, Marcelo. *Raimundo Carrero: A fragmentação do humano*. Recife: Caleidoscópio, 2009.

POE, Edgar Allan. *O homem na multidão*. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução de P. Nasetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2000.

RESENDE, Otto Lara. *Vista cansada*. Disponível em: <http://www.releituras.com> Acesso em: 04 set. 2020.



O LOBOLO NA CULTURA MOÇAMBICANA

Erick Ferreira Cabral (UEPB)¹

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)²

Introdução

Descrito como prática cultural, como instituição, o *lobolo* tem sido apreendido, estudado por antropólogos, sociólogos, historiadores; questionado por ativistas e cientistas sociais; mas ainda vivenciado e reverenciado de forma secular em Moçambique, sul da África. Com raízes na forma de organização das sociedades tradicionais, a prática vem fomentar a legitimidade e meandros da estrutura das famílias que desempenham um papel central nas formas de relações sociais e econômicas de produção.

Nesse modo de organização social, o casamento se constitui uma forma de garantia de mão de obra para a produção agrícola, sustentabilidade do grupo familiar e formação de descendência, e



1 Mestrando em Literatura e Interculturalidade.

2 Professora titular da Universidade Estadual da Paraíba.



o *lobolo*, também chamado *lovolo* ou *bridewealth* (preço da noiva) se efetiva em uma cerimônia de noivado na qual se faz a oferenda (gado, roupas, dinheiro e até bebida) acertada anteriormente a ser entregue à família da noiva. Vale ressaltar que apesar da tradução do termo em inglês, tal ritual tem significados históricos e simbólicos que vão muito além da apreensão simplista de “pagamento pela noiva” ou compra da mulher. A prática perpassa, sobretudo, questões como respeitabilidade e valoração dos sujeitos envolvidos, legitimidade de parentesco e descendência, honra aos mortos (antepassados), e sobretudo, a noção de coletividade.

Falar sobre *lobolo* suscita estabelecer um recorte, tão vastas são suas práticas e sentidos, tanto para os nativos quanto para a sociedade ocidental que desconhece os meandros de tal tradição. Para este artigo o intento é elencar aspectos da prática a partir do ponto de vista feminino na sociedade moçambicana, retratado no romance “Balada de amor ao vento” (1995) de Paulina Chiziane, e do relato etnográfico “O *lobolo* do meu amigo Jaime” do antropólogo português Paulo Granjo, em uma análise situacional fruto de sua vivência em Moçambique em 2003.

Paulina Chiziane tem seu lugar de fala como escritora negra, moçambicana, de família protestante que escreve em língua portuguesa e iniciou os estudos em linguística pela Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Participou de forma ativa da vida política de Moçambique entrando para a FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana) e atuando pela independência. Desapontada com a política, decide dedicar-se à carreira de escritora na década de 80, começando por contos e depois emplacando romances como “Ventos do apocalipse”, “O sétimo juramento”, “Nickette: uma história de poligamia”, dentre outros. Paulo

Granjo é antropólogo, faz pesquisa em Portugal e Moçambique, tendo se dedicado nos últimos anos à pesquisa sobre o trabalho e perigo na fundição de alumínio em Mozal. Tem livros publicados como “Lobolo em Maputo” e “Um amor colonial”. Seu texto aqui contemplado trata-se de um relato de cerimônia de *lobolo* realizada em 2003 para a qual foi convidado por um amigo chamado Jaime que após 12 anos de vida conjugal decide lobolar sua companheira Elsa.

Apesar de tratar-se de produções textuais de caráter distinto, ou seja, uma obra literária e um relato etnográfico, vislumbram-se especificidades convergentes reveladoras dos costumes moçambicanos. A escolha por tais obras justifica-se ainda por cada uma dar conta de uma forma de cerimônia diferente, com personagens de posição sociais também distintas, e motivações específicas para o ato de lobolar, mas ambas apresentam os aspectos centrais que fazem da tradição uma prática permanente e sólida para além de suas ressignificações.

Sobre respeitabilidade e valoração dos sujeitos envolvidos

No romance de Paulina Chiziane, a protagonista Sarnau é quem narra sua desventura ao se apaixonar por Mwando, um jovem que acaba deixando os estudos no sacerdócio por esta paixão. O romance dura pouco porque o rapaz a deixa para casar-se com outra moça. De família simples, Sarnau amarga sua tristeza em segredo até que é pedida em matrimônio pelo filho do rei dos Zucula. Tal gesto é recebido por sua família como honra inigualável, pois ela seria a primeira esposa do futuro rei, mãe do herdeiro de uma

linhagem poderosa e respeitada. Seu lobolo foi a confirmação desse prestígio, sua família recebeu 36 vacas em uma cerimônia cheia de honrarias.

Ao saber da proposta, a mãe da jovem revela uma peculiaridade das relações intrínsecas a essa prática: “Sarnau, minha Sarnau, que destino é o teu”? Que sorte é a tua, filha do meu ventre? Em Mabone há mulheres mais belas e trabalhadoras do que tu. Porque é que esta sorte caiu sobre ti?”. (CHIZIANE, 2003, p. 35).

E era uma honra, pois havia já longa procura pela esposa do futuro rei e os critérios de escolha iam além da beleza ou reputação. Sarnau tornou-se observada, invejada. Havia moças sendo criadas para casar-se com o herdeiro da grande família Zucula.

Não imaginam vocês a sensação que essa novidade causou em todas as famílias. Cada mulher jogou a sua sorte. As mães procuraram os melhores curandeiros para tirarem os azares e maus-olhados às suas filhas. Nem calculam a fortuna que os curandeiros fizeram na altura. As conselheiras recebiam subornos; os *ndunas* cobravam dinheiro. A rainha recebia cada dia mais prendas, as mães apresentavam as filhas e a velhota só dizia não, não e não. (CHIZIANE, 2003, p. 37).

E porque fora a filha de Rindau, a escolhida? Uma simples coincidência, quando em um passeio a rainha encontra a jovem com um pote de água na cabeça, a interpela e Sarnau dá-lhe de beber com água nas conchas de suas mãos. A rainha viu o gesto como bondade e a percebeu trabalhadora e bela a seus olhos. Não se tratava da beleza prevista, a própria protagonista descreve os atributos físicos atrativos para uma boa esposa:

Com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser esposa do futuro rei. Devem julgar-me mulher de mãos suaves e rosto clarinho, cabelo defrisado com vaselina e lábios vermelhos borradíssimos de batom. Digo-vos, porém, que cada mundo tem a sua beleza. No campo, é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilômetros para que em casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna. (CHIZIANE, 2003, p. 40-41).

A valorização da mulher se dava, sobretudo, por ser trabalhadora. A boa esposa precisava saber usar o pilão, plantar, pegar água no poço, cozinhar. Tratava-se de mão de obra para o grupo familiar. Apesar de saber que será força e trabalho para cuidar e servir os entes de outra família, a mulher e todos ao seu redor, a reconhecem valorizada quando loboada, como desabafa a protagonista,

Meu pai, minha mãe, meus avós e todos os defuntos. Aceitai esta oferta, esta humilhação, que é o testemunho da minha partida. Vou agora pertencer à outra família, mas ficam estas vacas que me substituem. Que estas vacas lobelem mais almas, que aumentem o número da nossa família, que tragam esposas para este lar, de modo que nunca falte água, nem milho, nem lume. (CHIZIANE, 2003, p. 38).

Há na fala da protagonista um misto de alegria, orgulho e tristeza. É evidente a consciência do papel que assumirá na nova casa, de primeira esposa, mas também de serva; de mulher

valorizada e reconhecida, mas também de submissa e subserviente a um marido em contexto poligâmico e à sogra que ao longo da narrativa se revela sua confidente e amiga.

Saindo deste para um cenário não ficcional, no relato do lobolo do moçambicano Jaime, vivenciado e narrado por Paulo Granjo, vê-se que esta valoração se dá também para o noivo. Neste caso, vale explicar antes que se trata de uma configuração conjugal situada em outra época e com nova tessitura cultural, pois Jaime e Elsa viviam juntos há 12 anos e tinham dois filhos, mas enfrentavam dificuldades conjugais modernas. O casal, juntamente com um curandeiro, seu conselheiro, chegou à conclusão de que a falta da oficialização da união através da cerimônia desagradava os espíritos dos mortos de ambas as famílias e cumprindo a tradição veriam seus problemas se dissiparem. Os dois trabalharam por dois anos juntando os recursos necessários para o acerto do dote, que foi pago em dinheiro, roupas e bebidas. Conta o antropólogo que no sul de Moçambique, o lobolo era originalmente pago em gado bovino, o que ainda acontece em raros contextos rurais ou em uniões de grande prestígio e que a monetarização do lobolo se deu, sobretudo, com a migração para as minas no Sul da África. Para ele até a motivação da ida às minas também se altera por causa da prática do lobolo, uma vez que muitos homens já migravam com a finalidade de angariar recursos em moeda para este fim. Ao descrever todo o ritual e cerimônia, o antropólogo conta que tal gesto agregou respeitabilidade para Jaime Zucula em seu bairro e que isto era comum na região.

Em termos abstractos, um homem que realiza um lobolo torna-se sênior dentro de sua geração. Esse estatuto e a razão que lhe subjaz arrastam consigo, no

entanto, uma efectiva alteração de atitudes por parte dos amigos e familiares inseridos no mesmo escalão geracional. O homem que lobola torna-se antes de mais, um exemplo a seguir. A imitação da sua atitude é tão frequente que a cerimônia é popularmente apresentada como um fenómeno epidêmico, dizendo-se mesmo que a cada lobolo, se seguirão outros três, em cada um dos pontos restantes cardeais do bairro. [...] Diz-se também, de forma mais prosaica, que quando um homem lobola os seus amigos se sentem obrigados a imitá-lo ‘para não serem menos que ele’. (GRANJO, 2004, p. 16).

Granjo (2004) menciona ainda que a mulher lobolada torna-se igualmente um “exemplo invejado” e além da respeitabilidade que lhe é imputada, adquire o completo estatuto de adulta, algo que para as mulheres de Moçambique não se atinge com a maternidade. Assim como acontece uma tendência à imitação com os homens, as mulheres próximas da noiva como irmãs, primas e amigas começam a pressionar seus respectivos pretendentes para ter também sua cerimônia. Outra mudança se dá no seio do núcleo familiar, pois uma mulher lobolada deve ser sempre convocada para reuniões familiares quando houver questões referentes às demais pertencentes à família ou ao grupo de mulheres daquele núcleo. Também não se pode chamar esta mulher gritando, ou seja, a respeitabilidade perpassa tanto sua imagem junto à sociedade quanto às situações menores do cotidiano. Deste modo, ratifica-se a assertiva do etnólogo quando pontua que todo um processo de espera por tempo e reconhecimento para que uma moça seja tratada como madura e respeitável torna-se subjacente, pois “a mulher lobolada adquire desde logo essa dignidade, por mais jovem que seja.” (GRANJO, 2004, p. 17).

Vale mencionar ainda que tal prestígio e valoração ocorrem não apenas no seio da família, e entre amigos e vizinhos, mas perpassa o mundo dos mortos com a satisfação dos espíritos dos antepassados tanto do noivo como da noiva que passam a olhar, socorrer e mesmo isentar de sua vergonha e desagrado.

O lobolo como garantia de legitimidade de parentesco e descendência

Dentre a polissemia dessa instituição, destaca-se não apenas a garantia da continuidade da linhagem familiar, mas o direito sobre a prole. São regras patrilineares de descendência estabelecidas e respeitadas em sociedades onde é vigente a instituição. A historiadora Fabiane Furquim (2019) descreve essa lógica em seu artigo “A permanência do lobolo e a organização social no sul de Moçambique”:

O gado acaba por trazer mais pessoas para a família, e conseqüentemente, mais braços para o trabalho, visto que as mulheres que se inserem na família através do lobolo geram filhos e, em uma sociedade patrilinear como o sul de Moçambique, os filhos acabam por “pertencer” à família do pai. Uma criança, na qual o lobolo da mãe não foi pago, não é considerada um membro integral da família. Se a mulher morre, ou se separa do marido, antes de ter um filho, o gado deve retornar para a família do noivo ou a família da noiva deve substituir a mulher por outra. No caso de um divórcio já com filhos, a família da noiva não pode reclamar o filho, por exemplo.

No entanto, vale olhar para tal questão para além de uma relação de troca de recursos e bens com intento utilitarista e considerar o que Mauss (2003) problematizou em “Ensaio sobre a dádiva”. Para ele não se trata de interesses de um ou dois indivíduos, mas de coletividades que trocam, doam-se e contratam, formando através de ritos, amabilidades, trocas, um novo círculo firmado entre as famílias do noivo e da noiva. O direito sobre os filhos tem o sentido de pertença e não de posse.

Na ficção, Sarnau passa a amargar a solidão após o nascimento de suas duas filhas, quando o então rei Zucula passa a se dedicar inteiramente a suas outras esposas, dentre elas sua preferida, Pathi, a quinta esposa. Em um passeio solitário e matutino, Sarnau reencontra Mwando e passa a reviver este amor do passado. Os encontros resultam em uma nova gravidez e desta vez, um menino, o que tanto se esperava na família Zucula. A felicidade reina com a chegada da criança sem que soubessem que o garoto não era, de fato, filho do rei.

Decidida a acabar o caso extraconjugal, Sarnau sai como em outras vezes, ao encontro de Mwando, mas desta vez é seguida por Phati, que se tornara preterida do rei que após chegada do herdeiro só tinha olhos para sua primeira esposa. Ao ser delatada, num ato de desespero, Sarnau foge com seu amante e os diálogos que se seguem esclarece que mesmo sendo descoberta a verdadeira paternidade do menino, ela ou Mwando não poderiam ficar com ele. Não se revela o destino desses filhos, pois Sarnau segue sozinha vivendo uma triste e dura realidade para ressarcir seu “ex marido” e assim livrar-se da morte, e sobretudo, não acabar causando o fim de vários casamentos de sua família que só se realizaram graças as vacas provenientes de seu lobolo. Se assim

não procedesse, o rei, marido por ela abandonado, tinha o direito de requerer da família as 36 vacas pagas pela noiva.

Já no relato etnográfico, a questão é pontuada por outro prisma, já que se trata de um contexto com práticas e motivações modernas, mas também fica evidente a necessidade do lobolo para garantia e legitimidade da filiação. Nesse sentido, o que primeiro se percebe na descrição de Granjo (2004) é que dentre os valores estabelecidos para lobolar sua já companheira, consta a quantia de 500 meticais (17 euros) de multa por cada filho anteriormente concebido, ou seja, a concepção da prole deveria ocorrer somente após o lobolo.

Segundo, em tópico específico sobre descendência e direitos, o antropólogo explana sobre a condição do pai e madrasta de Elsa presentes na cerimônia, pois ele não tinha nenhum direito sobre esta família, inclusive o de paternidade da noiva, uma vez que também não havia lobolado a mãe de Elsa. O que fez estarem presentes e até receberem parte do lobolo, foi a crença dos noivos de que os espíritos dos antepassados do pai da noiva estavam insatisfeitos pelo descumprimento dos deveres matrimoniais de seu descendente e isso teria incorrido na perda dos seus filhos pela família, e compartilhando parte com este genitor, tal questão seria resolvida.

Um terceiro ponto é elencado com a explicação sobre o motivo pelo qual o filho mais velho de Jaime participa da *kuphalha* (Ritual que deve ser realizado antes do nascer do sol. Trata-se de uma invocação e conversa com os espíritos dos antepassados da linhagem presente e visa comunicar ou pedir proteção para alguma situação ou evento. Neste caso, para o lobolo) e ostenta o nome “De Wilde”, o mesmo pelo qual também é conhecido o pai. Para

Granjo (2004) isso não seria possível, pois de acordo com as regras tradicionais, o garoto não seria de fato, um Zucula por não ser fruto de uma união ritualizada pelo lobolo e, portanto, não estaria em acordo com os preceitos de descendência e transmissão de nome, tampouco poderia participar de um rito tão importante na condição do mais novo dos Zucula. No entanto, neste caso específico, o garoto e Jaime estavam “inseridos até onde é mantida a memória familiar, na linha directa de filhos mais velhos de filhos mais velhos de uma importante linhagem familiar”. (GRANJO, 2004, p. 14). Assim, o consenso social aconteceu por uma exceção advinda de uma rara posição social da qual gozava o bisavô, o avô e por tradição, o pai de Jaime. Eram ainda três homens individualmente prestigiados no bairro Xipamanine, o próprio Jaime, nas palavras de Granjo (2004, p.15) “tem no seu historial acções respeitadas, e para um observador exterior, ditadas por um sentimento de respeitabilidade pessoal para com a comunidade”.

Tal especificidade revela que em meio à permanência e rigidez das regras sobre descendência e transmissão do nome há, por outro lado, nas relações modernas, espaço social para exceções. São “torneamentos das normas que tornam-se possíveis e aceites quando ao prestígio de uma linhagem se junta o dos indivíduos que, nela, ocupam posições centrais” como mencionara Granjo (2004, p.15).

A importância dos antepassados para o ato de lobolar

O *kuphalha* é um ritual que, como mencionado aqui, tem os mortos como figuras mais importantes, mas não é apenas

neste momento que se apresenta a relevância dos espíritos dos antepassados. Pelo contrário, esses são evocados, homenageados, atendidos sempre que há um evento ou situação que envolva as decisões dos vivos.

Furquim (2019) explica que doenças, infortúnios e até mortes são apreendidos como resultado da ira de antepassados, por vezes ocasionados pela falta de *lobolo* ou por uma cerimônia na qual um parente fora negligenciado. A historiadora cita Brigitte Bagnol que também explica que para este povo nunca é tarde para realizar um *lobolo* e assim apaziguar os mortos.

Existe nessa sociedade uma centralidade nas relações entre os vivos e os mortos, principalmente quando se trata de assuntos matrimoniais (alianças), que providenciam a saúde e felicidade do casal (vida e morte). A mãe da mulher do segundo caso aponta que oiço muitas mulheres dizer que não estão felizes pela falta de *lovololo* [...] Por que fazemos o *lovololo*? É para que os antepassados não sintam a falta devido à saída da filha [...] Muitas vezes, se uma mulher sai sem ser *lovolada*, ela pode ficar doente e não ficar grávida. (BAGNOL apud FURQUIM, 2019, 13).

Quando Sarnau é abandonada ainda na adolescência por Mwando e se vê desesperada por pensar estar grávida, se atira ao mar, mas é resgatada por um pescador e ao acordar está em companhia de sua mãe, uma curandeira e outras pessoas. O diálogo que se segue mostra o quanto os mortos têm poder de influencia de forma positiva ou negativa sobre a vida dos vivos.

A curandeira ajoelhada, farejava o meu corpo de ponta a ponta, varrendo suavemente os maus espíritos com a pelugem macia do rabo da hiena.

- Que aconteceu? Onde estou?

-Ias-te afogando e um pescador a salvou, os bons espíritos protegem-te, benditos sejam todos os defuntos.

Sim os defuntos rejeitaram-me, ainda não é chegada minha hora, nunca mais serei fantasma. (CHIZIANE, 2003, p.33).

Nota-se que os espíritos podem se irar, mas também podem salvar, proteger, guiar. Até porque sua ira se faz a partir da lógica da honra, da justiça e do respeito. Não lobolar afeta toda a coletividade, ou seja, um membro, a mulher, e todos os filhos por ela gerados deixam de pertencer à família.

Por esta e outras crenças, curandeiros e feiticeiros são figuras centrais no cotidiano desses sujeitos e assim como a protagonista do romance, os personagens da vida real, Jaime e Elsa também buscaram um curandeiro para consultar sobre os problemas conjugais que enfrentavam e acabam por decidir realizar o *lobolo* para pagar uma dívida com os mortos de ambas as famílias. Somente assim apaziguariam os espíritos de seus antepassados e teriam novamente harmonia em seu lar e para as futuras gerações do grupo familiar, assim como legitimariam o herdeiro e se livrariam de serem responsabilizados por futuras famílias que porventura viessem a enfrentar acontecimentos indesejáveis através da união dos seus filhos,. Tal centralidade é demonstrada ainda por ocasião do *kuphalha*, ritual que antecede a cerimônia. Neste momento o tio paterno da noiva pediu, antes de tudo, desculpas aos antepassados pela demora na realização do lobolo.

Vale mencionar que o antropólogo, ao final de seu relato, conta que, de fato, o casal vivenciou tempo de paz após o casamento, o que ratifica não a crença - pois essa é sim tradição - mas

evidencia como certa flexibilidade das práticas faz com que elas permaneçam no tempo, como bem sintetizou Granjo (2004, p. 18):

Juntando em si a legitimação conjugal, o controle da descendência, a dignificação das partes envolvidas e a domesticação do aleatório através da acção de antepassados, por um lado, e tendo por outro, o espaço e capacidade de se assumir (através das representações que lhe estão associadas), como instrumento para superação de problemas inovadores, o lobolo não encontra no seu contexto sócio-cultural qualquer outro rival à altura.

A prática, como chama alguns, ou a instituição, como descreve a maioria dos pesquisadores, apresenta sim diversas configurações, mas nem por isso perde o cerne de sua força. Pelo contrário: é na resignificação que em grande parte opera sua capacidade de permanência.

Considerações Finais

Falar sobre lobolo pressupõe revisitar sua origem como instituição, apreender as nuances simbólicas, e entender as motivações de mudanças que fazem dela tradição perene para além das resignificações. Vale ratificar que são resignificações que se efetivam de forma não eventual, mas sim firmadas em ritos e crenças totalmente forjadas histórica e socialmente.

Na observação aqui delineada entre uma obra ficcional: “Balada de amor ao vento” e um relato etnográfico: “O lobolo do meu amigo Jaime”, percebe-se a priori, a distância temporal dos acontecimentos. O contexto no qual vive a heroína Sarnau retrata a instituição em sua forma mais tradicional enquanto o casal

da vida real Jaime e Elsa encontra-se em um tempo de relações conjugais modernas. No entanto, questões como respeitabilidade e valoração dos sujeitos envolvidos, legitimidade de parentesco e descendência, honra aos mortos (antepassados), e, sobretudo, a noção de coletividade não apenas permanecem, mas irrompem em novas tessituras mostrando que desde a forma clássica do pagamento com gado às novas experiências nas quais o casal se une em trabalho para juntos pagarem o lobolo, são as próprias transformações que sustentam a permanência da tradição.

É prudente olhar para esta instituição para além da concepção de prática arcaica e sim buscar apreender o que a faz permanecer. Deste modo, tal análise não se apresenta como acabada ou completa nesse intento, mas se fez no sentido de elencar o que se mostra mais evidente como ritos permanentes e como se efetiva a resignificação de alguns dos elementos que compõem o lobolo.

Referências

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. 2 ed. Lisboa: editora caminho, 2003.

FURQUIM, Fabiane Miriam. **A permanência do lobolo e a organização social no sul de Moçambique**. Revista Cantareira, Dossiê Áfricas Ed 25. 2016. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2017/05/e25a01.pdf>. Acesso: 02 de fevereiro de 2019.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna. In: FELMAN-BIANCO, Bela. (Org.). **Antropologia das sociedades complexas: métodos**. São Paulo: Global, 1987.

GRANJO, Paulo. **O lobolo do meu amigo Jaime**. Lisboa: Travessias, 2004. Disponível em: <https://www.academia>.

edu/3579241/O_lobolo_do_meu_amigo_Jaime_um_velho_idioma_para_novas_viv%C3%A2ncias_conjugais. Acesso: 07 de fevereiro de 2019.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva - Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM REGINA ANASTÁCIA

Ma. Francielle Suenia da Silva (UFPB)

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Deplagne Calado (UFPB)

Considerando a literatura negro-brasileira de autoria feminina e a diversidade das personagens negras nas obras, o objetivo deste trabalho é analisar a representação da mulher negra no conto “Regina Anastácia”, de Conceição Evaristo, tendo como foco principal as personagens Regina Anastácia e Saíba. O conto em estudo faz parte da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que teve sua segunda edição publicada em 2016, pela Editora Malê. Entendemos que a mudança na representação engrandece a literatura negra produzida no Brasil, uma vez que esses escritos atuam, muitas vezes, de forma política em defesa do povo negro e direcionadas à sua valorização social em detrimento ao racismo e sexismo. Torna-se relevante a análise do conto mencionado por mostrar duas mulheres que encontram em um momento de conflito possibilidades de resistência. Desenvolveremos nosso estudo a partir do que chamaremos linhagem oposicional, com base no que a feminista

negra estadunidense bell hooks (2017) apresenta no texto “O olhar oposicional: espectadoras negras”.

Os espaços de resistência

A chegada dos europeus às terras caribenhas, em 1492, deu início não só ao processo de colonização e exploração do chamado Novo Mundo, como também à ideologia da modernidade/colonialidade. Apesar de parecerem sinônimos, colonização e colonialidade se diferem quando pensamos acerca do modo de operação e das consequências de cada um: enquanto colonialismo pode ser entendido como a constituição de colônias com fins de exploração econômica, colonialidade “pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 35-36). Ou seja, a colonialidade, enquanto parte constitutiva e obscura da modernidade iniciada no fim do século XV, engloba todos os mecanismos de opressão, violência e subordinação aos quais os corpos colonizados foram expostos e, por serem ideológicos, são mantidos ainda hoje em diversas formas, a exemplo da ideia de superioridade racial, de sexo, gênero, saber epistemológico, cultural, econômico, social e religioso.

A proposta decolonial é uma das possibilidades de enfrentamento à modernidade/colonialidade por buscar reescrever, resignificar, refazer, reumanizar os oprimidos transformando-os em agentes de resistência, bem como valorizar saberes e culturas excluídas, pois uma pedagogia decolonial

convoca os conhecimentos subordinados pela colonialidade do poder e do saber, dialoga com as experiências críticas e

políticas que se conectam com as ações transformadoras dos movimentos sociais, é enraizada nas lutas e práxis dos colonizados e é pensada com e a partir das condições dos colonizados pela modernidade ocidental (WALSH, 2016, p. 5)

Com isso, entendemos que o pensamento decolonial impulsiona os povos afetados pela modernidade/colonialidade a uma ação que viabiliza artifícios para luta contra as marcas da colonialidade em diversos âmbitos de atuação.

No Brasil, o racismo, o sexismo, a pobreza, entre outros, são feridas não cicatrizadas provocadas pela modernidade/colonialidade. Tais formas de opressão atingem, majoritariamente, as mulheres negras, que se encontram na base da pirâmide social. Com isso, entendemos que as categorias de gênero, raça e classe se inter cruzam funcionando como mecanismos não-hierárquicos de opressão. Apesar das dificuldades vividas, as mulheres negras buscam superar as adversidades econômicas, sociais, de raça e de gênero por meio de políticas de resistência, reafirmando sua existência e diversidade, apoiando e criando estruturas antirracistas e antissexistas, com o intuito de valorizar os sujeitos e conquistar os mais variados espaços. A produção intelectual de mulheres negras – dentro e fora da academia e nos mais diferentes meios de fomento do saber – constitui-se como uma forma de ultrapassar barreiras, transgredir e transformar discursos e atitudes. A intelectual negra não só defende ideias, mas também tem em si uma atitude transformadora que motiva e inspira outras mulheres negras a fazerem parte da resistência.

A literatura negra de autoria feminina é uma forma de resistência e um registro escrito da intelectualidade das mulheres

negras; é o uso das palavras, da linguagem escrita como meio viabilizador tanto do entendimento da subjetividade como marca de uma resistência do coletivo, pois

apropriar-se de sua história e da sua cultura, reescrevê-la segundo a sua vivência, numa linguagem que passa a ser libertadora, é o grande desafio para o escritor afro-brasileiro. Ele escreve, se comunica através de um sistema linguístico que veio aprisioná-lo também, enquanto código representativo de uma realização linguística da cultura hegemônica (EVARISTO, 2010, p. 136-137).

Ao pensarmos na literatura negra de autoria feminina, vemos como as condições de gênero e raça são abordadas juntamente com a questão social na representação das personagens. Nesses escritos, é possível perceber pontos de resistência, descrições de um modo de ver o mundo a partir do prisma de uma mulher negra por meio dos mecanismos próprios à linguagem literária. Resignificar o uso da linguagem com o objetivo de inserir marcas da trajetória do corpo negro é uma forma de resistir e reescrever a história e cultura de um povo. É sair da condição de objeto de estudos para autor/a; é falar sobre si para todos/as; é não precisar de um/a mediador/a, e sim falar diretamente para o seu público. Ao agir assim, a literatura negra de autoria feminina faz uso de uma pedagogia decolonial que modifica o social e inscreve na historiografia uma nova forma de contar os feitos, as conquistas, as histórias.

Ao falarmos de gênero, raça e classe voltamo-nos à teoria da interseccionalidade. As categorias de gênero, “As diferenças raciais e étnicas e sua estreita ligação com questões de classe social (como saúde, moradia, oportunidade de trabalho, etc.) ganharam

um espaço cada vez maior nas discussões teóricas e na prática política do feminismo” (FUNCK, 2006, p. 284), principalmente, no feminismo negro, pois as feministas negras entendem que as mulheres negras são vítimas do cruzamento dessas três formas de opressão. Como aponta Carla Akotirene,

a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 19)

Isso mostra que tanto na epistemologia feminista negra interseccional quanto nos textos produzidos por mulheres negras, não há soberania de gênero, raça ou classe, uma vez que uma condição não exclui a outra, mas, sim, ajuda a entender a complexidade das situações retratadas nas obras e na sociedade, bem como entender as formas de opressão e organizar sistemas de resistência.

A literatura negro-brasileira de autoria feminina vem modificando os cenários de exclusão e silenciamento ao quais esse grupo foi submetido, pois o ato de escrever a partir das experiências de vida, de aprendizados, do que era lido, ouvido, falado e até silenciado – tanto por si quanto por terceiros – confere aos escritos um caráter de resistência coletiva. É a possibilidade de fazer com que sejam dados o direito à voz e à escrita à mulher negra, tendo em vista os séculos em que suas produções eram quase nulas e as representações se restringiam ao corpo sexualizado, falta de intelecto, serviços domésticos, entre outros, uma vez que a literatura brasileira era majoritariamente feita por homens brancos. Isso

faz com que as autoras e toda a comunidade conquistem espaços e novas formas de serem vistas, ouvidas e lidas, uma vez que)

Os textos dessas escritoras afrodescendentes revelam vários contornos de uma face-mulher ocultada, e a visibilidade dos rostos-vida é desenhada nas falas da existência. Ao assumir sua voz-mulher, as escritoras afro-brasileiras ampliam o significado da escrita feminina brasileira, revelando uma identidade-mulher que não é mais o “outro” dos discursos. Afirmam uma identidade-mulher-negra que revela que sempre esteve lá, no “lugar do silêncio”, dentro do outro silêncio-mulher-branca, na singularidade e na subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil, que, em seus vários aspectos, é contemplada pela criação dos textos literários, enfocando os mais diferentes aspectos, expondo a complexidade que reveste o ser Mulher na sociedade brasileira (ALVES, 2010, p. 186).

Tal mudança na representação da negra brasileira desencadeou reflexões e ativismos acerca do espaço ocupado por esse grupo na literatura. De acordo com o estudioso Eduardo de Assis Duarte, na literatura negro-brasileira de autoria feminina

encontramos o redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeito. Nessas autoras, o ponto de vista interno à mulher afrodescendente põe em cena o lado feminino da exclusão (DUARTE, p. 16).

Um exemplo desse ponto de vista interno pode ser percebido na produção literária de Conceição Evaristo, que tanto na poesia

quanto na prosa fala sobre as vivências do povo negro, principalmente, das mulheres as quais ocupam a posição de protagonistas e mostram os dilemas, as condições de vida, o lado afetivo, a maternidade, o corpo, a cultura e tradição negra como forma de resistência e de enfrentamento às situações cotidianas que insistem em marginalizar a comunidade.

Em entrevista dada à Carta Capital, em maio de 2017, Conceição Evaristo aponta um fator que distingue as escritoras negras das escritoras brancas: para as mulheres brancas o ato de escrever é político; para as mulheres negras, não só o ato de escrever como também o de publicar constitui-se como tal (RIBEIRO, 2017a). O mercado editorial, representados pelas grandes editoras, Escritoras e escritores negros lançam suas obras por editoras especializadas na editoração e publicação de literatura negra ou em coletâneas como os *Cadernos Negros*, mas não sem dificuldades, uma vez que a questão financeira – de editoras e escritores – também constitui-se como fator relevante nessa ocasião. Como apresenta Sueli Carneiro,

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese de bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas de reivindicações do movimento negro (CARNEIRO, 2019, p. 315).

Apesar das barreiras existentes e excludentes, as autoras da literatura negro-brasileira manifestam-se literária e politicamente, pois os olhares, as vozes, os escritos devem ser contemplados por todos/as, principalmente, por nossos pares – mulheres negras e homens negros – e aqueles/aquelas que se interessam em construir uma sociedade mais justa e humana, a fim de equiparar os direitos dos cidadãos.

Linhagem oposicional

No texto “O olhar oposicional: espectadoras negras”, bell hooks (2017) apresenta o cinema como produção artística de massa capaz de incitar a percepção crítica das mulheres negras, pois olhar criticamente para as construções e representações, observando a presença ou não de estigmas e estereótipos, proporciona um confronto, uma análise daquela produção que pode gerar uma resistência. A pensadora postula que

Devido ao contexto da exploração de classe e da dominação racial e sexista, tem sido apenas por meio da resistência, da luta, da leitura e de olhar “contra a corrente” que as mulheres negras têm conseguido valorizar o nosso processo de olhar suficientemente para poder, publicamente, dar nome a esse olhar (HOOKS, 2017, p. 500)

Nesse sentido, podemos acrescentar também o falar, o escrever como formas oposicionais de resistência das mulheres negras. Esses e outros elementos nos ajudam a questionar, interrogar, desconfiar, expressar uma ideia, uma análise, uma opinião em nome de um coletivo. Por isso, tanto uma nova representação

quanto a recepção de obras artísticas por mulheres negras são importantes para o fortalecimento do grupo.

De acordo com a filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, lugar de fala é o lugar social que permite com que uma pessoa discuta acerca de determinados fatos. Ainda de acordo com a pensadora,

o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder (RIBEIRO, 2017b, p. 69-70)

Ao entendermos isso, percebemos que o lugar de fala é algo presente nas obras de Conceição Evaristo. Este fato se dá pela propriedade com que a autora pode criar suas histórias, tendo em vista o papel social que representa e o poder de fala que conquistou. Em entrevista, Evaristo diz que “a fala força a máscara” (RIBEIRO, 2017a), daí a importância de não se calar, mesmo em frente aos desafios diários. Dessa forma, a escritora em questão

Revela-se uma mulher consciente de seu papel na sociedade, preocupada com as questões sociais e engajada na defesa dos direitos humanos, independentemente de diferenças étnicas, culturais e/ou de classes. Conceição Evaristo estende sua luta pela possibilidade de falar do outro à possibilidade de dar ao outro oportunidade de falar para que ele possa se manifestar e expressar suas ideias. Os problemas das

minorias, especialmente aqueles enfrentados pela mulher negra, oprimida e explorada sexualmente, a luta pela visibilidade das afro-brasileiras, tanto as escritoras como outras mulheres envolvidas em ocupações diversas, são expressos vigorosamente, com metáforas e imagens bastante sugestivas (CAMPOS, 2010, p. 272).

Ao unir seu olhar e sua escrita oposicional ao lugar de fala de mulher negra, Conceição Evaristo escreve sobre vidas que merecem atenção e respeito; sobre mudanças nas estruturas sociais; sobre pessoas que moram em favelas; sobre as tradições; enfim, mulheres negras que lutam por um lugar melhor para si e para os demais. Pois, como afirma bell hooks, as mulheres negras, ao desenvolverem um olhar oposicional, “contestam, resistem, revisam, interrogam e inventam em níveis múltiplos” (HOOKS, 2017, p. 504).

É a partir da ideia do olhar, do falar e do escrever oposicional que pensamos na criação de uma linhagem oposicional. Enquanto há uma descendência mantenedora dos padrões ricos, de gênero e sociais estabelecidos pela modernidade, há outra que surge para se opor aos padrões hegemônicos. Essa linhagem oposicional tem sua força pautada na reescrita, no refazer, no transformar a si e a todos que compartilham da mesma estrutura social, pois torna-se resistência às formas de opressão. Por ser amparada por uma perspectiva decolonial, a linhagem oposicional se manifesta nos pensamentos e atitudes, convocando os pares a participarem como agentes de transformação. É uma luta contra o cisheteropatriarcado branco e “detentor” de riquezas. O que encontramos nas obras de Conceição Evaristo, de forma particular no conto Regina Anastácia, é um exemplo de linhagem oposicional, no qual mãe

e filha elaboram formas de resistência que geram uma mudança social frente às situações de opressão.

Como dito anteriormente, o texto em análise faz parte do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Malê, 2016). A obra apresenta uma particularidade por entrelaçar os discursos que compõem as vozes narrativas dos textos. Desde o prólogo, a narradora – que colheu as histórias e as escreveu – deixa claro que, antes de mais nada, ouviu todas as mulheres por gostar da atividade: “Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta” (EVARISTO, 2016, p. 7). É desse dar espaço para as outras mulheres contarem suas histórias que Conceição Evaristo compõe a coletividade: as outras vozes-mulheres encontram na narradora-ouvinte uma semelhante que compreende as vivências das narradoras-personagens, pois, como afirma Fialho (2018, p. 191), “a relação entre a narradora e suas interlocutoras encontra-se marcada pela identificação afetiva, mas também pela identidade: são mulheres negras que relatam suas vivências.” Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo nos traz temáticas de insubmissão, transgressão, mudanças de papéis sociais, as mais diversas formas de violência, traumas, desejos de mulheres negras de idades variadas que encontraram nos ouvidos da narradora-ouvinte um espaço de acolhimento. Juntas, essas mulheres tecem histórias que não se encerram a cada conto, mas, sim continuam em outros textos pela similaridade de vida entre elas.

O conto “Regina Anastácia” é uma celebração da força feminina, apresentando um tom de alegria e superação das adversidades. Assim como nos outros textos que compõem a obra, Regina Anastácia não é apenas a personagem central da história, como

também narradora da sua própria vida. Na literatura negro-brasileira de autoria feminina, ser tanto o *eu* protagonista como *eu* narrador é um fator importante, uma vez que a mulher negra deixa de ser objeto de observação para ser o agente da ação e divulgador dela. Assumir essa dupla função promove o pleno protagonismo da história, garantindo seu local de fala, tão renegado ao longo dos anos em decorrência ao regime escravocrata. Se, no passado, era posto uma máscara de flandres vedando a fala e limitando o olhar, no conto de Conceição Evaristo, a mulher negra é livre para verbalizar sua vida e olhar para todas as direções. Não há limites que a impeçam de avançar.

Regina Anastácia é uma narradora-personagem de características marcantes, com extrema força interior, uma rainha que ajuda a abrir espaço para outras mulheres. Nela se encontram diversas personalidades negras, tanto do Brasil quanto de outros países, que souberam contar e cantar as histórias das mulheres negras que construíram espaços de resistência, como podemos perceber no seguinte trecho apresentado pela narradora-ouvinte:

Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha de Gantois, Mãe Meninazinha d'Oxum, as rainhas de congadas, realezas que descobri, na minha infância, em Minas, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Lia de Itamaracá, Léa Garcia, Ruth de Souza, a senhora Laurinha Natividade, a professora Efigênia Carlos, Dona Iraci Graciano Fidélis, Toni Morrisson, Nina Simone... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias (EVARISTO, 2016, p. 127).

São mulheres que, com luta, conseguiram se estabelecer nos setores de trabalho que gostariam de exercer. Elas são sobreviventes e protagonistas de suas histórias e, assim como Regina Anastácia, essas mulheres são rainhas. Dessa forma, é reforçado no último conto da obra uma das principais marcas da escrita evaristiana: o entrelaçamento de vozes e histórias de mulheres negras que conseguiram, com empenho, contar suas narrativas. A máscara – que cala – impede a nossa existência e resistência. O ato de falar é representativo para nós, negros, por isso a necessidade de divulgar e valorizar a cultura negra por meio da literatura, uma vez que contribui para que novas representações surjam e outras vozes sejam ouvidas e ideias proliferadas. Essas vozes que falam por um conjunto representam o presente e trazem sons da nossa resistência.

Há, no conto, uma valorização da resistência que Regina e sua mãe, Saíba, representam ao se colocarem como oposição ao poder imposto pela família D'Antanho. Regina Anastácia, Saíba e sua família moravam na cidade de Rios Fundos. Lá, uma família rica comandava todos os estabelecimentos comerciais, as terras, escolas e igreja: a linhagem Duque D'Antanho. Por esse motivo, praticamente todos os trabalhadores da cidade serviam à família que mandava e desmandava na cidade fechada – local onde residiam; os demais moradores, que eram tanto os empregados dos D'Antanho quanto os desempregados, moravam na cidade aberta.

Assim que a família de Regina Anastácia chegou à cidade, foi oferecido à sua mãe uma vaga para trabalhar na cozinha da padaria dos Antanho:

E, para minha mãe, famosa pelos seus doces e pães, foi oferecida uma vaga na cozinha da maior padaria

dos Antanhos. Ela não quis, para a surpresa de nossa família. Meu pai achou que ela devia aceitar e ponderou que dificilmente as pessoas iam deixar de comprar pães e doces na padaria dos patrões, para vir comprar em nossa casa, como acontecia no lugarejo em que anteriormente morávamos. Minha mãe nem se assustou. (EVARISTO, 2016, p. 131).

Neste ponto, temos um ponto de transgressão, logo, oposicional, feito por Saíba, que, por suas atitudes, pode ser descrita como uma mulher forte, determinada, que não se deixa intimidar frente às situações de preconceito racial e social, mostrando-se, dessa forma, como importante personagem para a mudança dos paradigmas naquela cidade. A atitude de não se curvar aos Antanho, aos brancos, servindo-os como os seus antepassados foram obrigados a fazer, constitui-se como uma forma de resistência de Saíba em relação ao opressor. Esse exemplo de força e insubmissão justifica a linhagem a qual Regina Anastácia faz parte, bem como os nomes que sua presença evoca, como está no início do conto e foi mencionado anteriormente. Nossa protagonista faz parte de uma linhagem de resistência.

O matriarcado – força importante para o desenvolvimento de uma linhagem oposicional – pode ser observado nos posicionamentos de Saíba, configurando-se como mais uma linguagem de resistência, uma vez que

Nas camadas mais baixas da população, cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico onde gira a família. Essa família, grosso modo, não obedece aos padrões patriarcais, muito menos aos padrões modernos de constituição nuclear. São da família todos aqueles (filhos, maridos, parentes) que vivem

as dificuldades da extrema pobreza (NASCIMENTO, 2019, p. 267).

Isso se torna mais evidente quando o namoro de Regina e Jorge D’Antanho, filho do duque, se solidifica. Ao descobrirem o fato, a família D’Antanho excluiu o jovem do testamento e demitiu todos os parentes de Regina que trabalhavam em algum estabelecimento da cidade. Quando a venda de doces de Saíba e Regina se solidifica e elas conseguem manter uma clientela, a ideia de linhagem oposicional se confirma, pois mãe e filha estavam promovendo, juntas, uma mudança na estrutura socioeconômica da cidade. A marca de linhagem se apresenta, também, no letreiro da pequena venda da família: “Um ano depois, na parte de cima da porta da tendinha toda pintada de amarelo, aparecia escrito: ‘Saíba e Anastácia’ e, no meio da porta, uma frase completava os nomes escritos em cima: ‘a arte própria de alimentar através do tempo’” (EVARISTO, 2016, p. 135). A partir das atitudes – as de opressão e de sobrevivência –, houve mudanças na vida de todos de Rios Fundos, pois, aos poucos, com a iniciativa de Saíba e de sua família, as pessoas da cidade aberta passaram a trabalhar para outras pessoas, o que fez com que o poderio dos D’Antanho diminuísse e os moradores conseguissem se firmar financeiramente de outro modo.

O fato de Regina Anastácia ter se apaixonado e casado com um branco não significa a rendição da mulher negra, mas, sim, o poder de escolha, pois ela não foi forçada a se comprometer, não via nele uma espécie de salvador tampouco mostrou submissão. Beatriz Nascimento pontua que “Ao rejeitar a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduz o comportamento masculino autoritário, já que se encontra

no oposto deste, podendo, assim, assumir uma postura crítica, intermediando sua própria história e seu ethos” (NASCIMENTO, 2019, p. 268). Essa é a atitude da protagonista ao mostrar que o corpo da mulher negra não é objeto para satisfação sexual do homem, seja ele branco ou negro, nem deve ser castigado, violado ou retido. Regina Anastácia confirma o que as outras mulheres negras, que vieram antes dela, já diziam: há outro caminho. A estética do conto de Evaristo confirma o que diz hooks, quando a autora afirma que “analisando e olhando em retrospectiva, as mulheres negras envolvem-se num processo no qual vemos a história como contra-memória, utilizando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS, 2017, p. 508).

É possível fazer um paralelo entre Saíba e Regina Anastácia com duas mulheres negras de séculos passados: as negras escravizadas Delmira e sua filha Anastácia. A história conta que Anastácia nasceu no interior de Minas Gerais. Linda, negra e de olhos azuis, despertava o interesse dos homens brancos e a inveja das senhoras. Porém, ela nunca permitiu ser tocada por homem algum, o que fez com que fosse castigada, sendo obrigada a usar uma máscara de ferro que a impedisse de falar. Foi pela vontade de exigir o respeito pelo seu corpo e suas vontades que Anastácia viu-se impedida de falar por si e pelos demais; já Delmira teve o corpo visto como propriedade do homem branco, e, por isso foi vítima da violência. Cabe, aqui, um breve parêntese para reforçar que a miscigenação foi feita, muitas vezes, por meio do estupro, pois os corpos negros eram e ainda são os mais suscetíveis a esse tipo de violência, uma vez que eles “vêm sendo desumanizados e ultrassexualizados historicamente. Esses estereótipos racistas contribuem para a cultura da violência contra essas mulheres, que são vistas como

lascivas, ‘fáceis’, indignas de respeito” (RIBEIRO, 2018, p. 117). A resistência de Anastácia vinha de sua mãe, Delmira, que, antes de ter sido estuprada por um homem branco, havia morado na Bahia, onde ajudou outros negros a conseguirem a liberdade por meio da fuga.

Como vimos, a Anastácia do conto de Conceição Evaristo possui uma mãe que também não se rendeu: falou, recusou o emprego que lhe foi oferecido e lutou, bravamente, contra os negócios que aprisionavam as outras pessoas à família rica e branca. Saíba sabia o que deveria ser feito para modificar a situação e o fez, de modo que libertou a si e a várias outras famílias do domínio dos Antanho. Delmira e Saíba são “mães que lutam para sobreviver e garantir a segurança de sua família em uma sociedade racista e sexista” (FONTES, 2018, p. 160). As histórias delas e das Anastácias se cruzam no falar, no agir e na linhagem oposicional: as quatro não se intimidaram com a presença dos brancos e representam a luta pelas liberdades – social, econômica, afetiva, sexual.

Além de Regina Anastácia e Saíba, Conceição Evaristo apresenta a linhagem oposicional em outros textos, a exemplo do poema “Vozes-Mulheres” em que Evaristo dá voz à mulher negra em sua pluralidade de gerações, contextos e perspectivas de vida: desde a bisavó do eu lírico que veio da África na condição de escrava até a filha da voz-mulher que fala no poema. Nessa nova geração se encontra a esperança de um novo mundo, de liberdade de falar e de existir, e todas as vozes estão juntas, representado a unidade das mulheres: “A voz de minha filha/ recorre todas as nossas vozes/recolhe em si/as vozes mudas caladas/engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha/recorre em si/a fala e o

ato./O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/o eco da vida-liberdade” (EVARISTO, 2008).

Evocar outras mulheres negras para fazerem parte do seu falar é algo que a escritora também fez no início do conto “Regina Anastácia” e em outros textos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*: da personagem Aramides Florença, passando por Mirtes Aparecida da Luz, Rose Dusreis até Regina Anastácia lemos/ouvimos histórias de mulheres negras que se unem à voz da narradora-ouvinte que reúne e propaga as vozes dessas mulheres, por meio da escrita. Em entrevista à Carta Capital, Conceição Evaristo diz: “a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada” (RIBEIRO, 2017a). Dessa forma, o falar se reafirma como uma atitude oposicional de existir e resistir e, ao escrever essas histórias, Evaristo une-se ao conjunto de mulheres que subvertem, contam, ressignificam e transformam o protagonismo feminino negro dentro e fora da literatura.

Reginas, Saíbas, Conceições... várias mulheres negras lutam contra as ideologias e forças hegemônicas, compondo um coletivo que se opõe aos mecanismos de opressão da modernidade, apresentando uma nova possibilidade de vida para as mulheres negras, invertendo a estrutura econômica local, reescrevendo histórias, promovendo mudanças sociais, valorizando culturas. São mulheres protagonistas da vida e da arte; que adquirem e mantêm fala, olhar, agir e linhagem oposicional ao assumirem a posição de narradoras-protagonistas das suas histórias e, assim, possibilitando a existência de tantas outras.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro; Polén, 2019.

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as)*. v. 1, n. 3, p. 181-189, nov. 2010 – fev. 2011. Disponível em: <<http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/article/viewFile/54/94>> Acesso em: 10 abr. 2019.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. v. 17-A, p. 6-18, dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf> Acesso em: 20 ago. 2017.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FIALHO, Elisângela Aparecida Lopes. Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário. (orgs). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018.

FONTES, Natália. Os condenados da terra: violência doméstica e maternidade em Insubmissas Lágrimas de Mulheres. In: _____. (orgs.) *Escrivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Idea, 2018.

FUNCK, Suzana Bornéo. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

HOOKS, bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (orgs) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. (orgs). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. *Carta Capital*, 13 de maio de 2017a. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaça-a-mascara-do-silencio201d/>> Acesso em: 13 abr. 2019.

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

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

WALSH, C.; OLIVEIRA, L. F; & CANDAU, V. M. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 26 (83), 2018. Disponível em < https://www.academia.edu/37099996/Colonialidade_e_Pedagogia_Decolonial_Para_Pensar_uma_Educa%C3%A7%C3%A3o_Outra> Acessado em 14 de setembro de 2019.

CONSTRUÇÕES POLÍTICAS: RECORTES DE UM TEATRO DE MEMÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM ARÍSTIDES VARGAS

Profa. Ms. Geane da Silva Santana (UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)

Pretendemos neste trabalho, fomentar a partir dos estudos literários uma análise da peça, *Nuestra Señora de las Nubes*, do dramaturgo argentino Arístides Vargas. Buscando refletir sobre as questões da memória, algo que podemos observar como algo recorrente na obra do autor. Essas relações e construções memorialistas acabam por configurar expressões de um direcionamento crítico e político, revelando-nos uma conjuntura presente do teatro latino-americano contemporâneo. As várias memórias que constroem a trama da peça são reflexo da experiência real do autor e de depoimentos de pessoas que também passaram pelo mesmo processo traumático após o exílio. No entanto, gostaríamos de esclarecer que temos neste trabalho o interesse de analisar as expressões da memória na peça do dramaturgo Arístides Vargas, mas nos interessam

também os diversos fazeres artísticos/políticos e suas múltiplas possibilidades de compressão.

A peça *Nuestra Señora de las Nubes* se apresenta em uma divisão em que não existe uma linearidade, em que os fatos e as lembranças retomadas pelos personagens não surgem a partir de um enredo cronológico comum. A peça é constituída por treze cenas, em que se moldam dois momentos principais: em um primeiro momento, ocorrem os encontros e conversas dos personagens principais, os expatriados Oscar e Bruna que foram exibidos em um lugar não identificado, nem espacial, nem temporalmente e que mais se aproxima da formulação de não lugar de Marc Augé. Isso nos levou a imaginar um local como uma rodoviária ou uma praça com bancos, em que os personagens sempre se encontram com malas, o que nos encaminha para a ideia de que eles estejam chegando ou partindo de algum lugar em uma constante repetição.

Outro momento que também é significativo dentro da peça é construído a partir da apresentação das várias memórias apresentadas por Oscar e Bruna em seus encontros, ou seja, há na história dois momentos para representar essas memórias do exílio: um é quando os personagens conversam sobre essas experiências e o outro é quando ocorre a encenação dessa memória, quando surgem outros personagens que adentram o enredo. Essas cenas, na construção da peça, vão se revezando sucessivamente dentro da narrativa, enquanto surgem Oscar e Bruna conversando e, logo em seguida, surge a memória de alguma lembrança sendo narrada em um *flashback* e assim eles vão retomando e construindo para o expectador o imaginário do país de *Nuestra Señora de Las nubes*.

A ideia de realizar esse intercâmbio, de saberes com um autor argentino, que produz seu teatro no equador, mas que abarca um

trabalho memorialista é algo de significativa importância. Utilizar perspectivas influenciadas pelo período ditatorial e que dialoga com a realidade de vários países latinos cria uma unidade discursiva para o trabalho do autor argentino. O seu teatro absorve a cultura de vários países do continente, e talvez seja este, também, um dos motivos de suas peças serem bastante adaptadas e revisitadas por outros grupos de vários lugares na América Latina. As construções de teatralidade na obra de Arístides Vargas contribuem para a reflexão sobre o contexto político/artístico latino-americano.

Construções Políticas ditatoriais na América Latina

A América Latina é o principal influenciador para o enredo da peça de Arístides Vargas, pois este se baseia na ditadura argentina para compor sua história. Entende-se que as ditaduras que ocorreram no continente latino-americano nos meados do século XX marcaram toda uma geração.

Sendo assim, gradativamente, Paraguai (1954), Brasil (1964), Uruguai (1971), Chile (1973) e Argentina (1976), todos esses países passaram por processos ditatoriais em seus territórios. Os governos legítimos e legais foram depostos, sendo acusados de irresponsáveis e incapazes de governar. E nesse ínterim, os novos governos montados por militares, mas não compostos exclusivamente por eles, se apresentavam como a salvação da nação, enquanto os governos anteriores eram a representação do caos e do atraso, perante as formulações dos discursos ditatoriais.

Esses ditadores, de maneira geral, se preocupavam com construir um governo forte capaz de impedir aquilo que acreditavam ser

um avanço comunista, ainda mais depois da vitória da Revolução Cubana (1959). Essa tática se transformou na melhor e única possível para esses governos autoritários. É notório que, a partir da grande ascensão do governo comunista de Fidel Castro, haveria um contra-ataque vindo de terras estadunidenses por meio da vigilância intensificada sobre a região da América Latina. Os Estados Unidos, como principal porta voz desse discurso anticomunista pelo mundo, surgem no cenário latino-americano como crucial incentivador desses golpes e das ditaduras que se construía, especialmente nos casos do Brasil e do Chile.

A conjuntura do golpe militar no Brasil contém suas peculiaridades, mas não se configura de maneira muito distante da realidade do contexto latino-americano. O golpe foi implantado no ano de 1964, perfazendo, atualmente, cinquenta e cinco anos que os militares tomaram o poder no Brasil. O golpe militar no Brasil não só contou com o apoio político e ideológico dos EUA, mas também com o seu apoio militar, chegando ao ponto de disponibilizar armamentos, esquadrilhas de caça aéreas, navios e porta aviões.

Alguns anos depois, em 1968, após breve período de manifestações estudantis radicais contra a ditadura militar, o governo decreta o AI-5 que altera significativamente a relação do Estado com a vida cultural, apertando ainda mais o cerco com relação às expressões artísticas e de intelectuais que eram contra o regime militar. O Ato Institucional número 5 (AI-5), foi o quinto decreto sancionado pelo regime militar brasileiro, considerado o mais terrível golpe sobre a democracia, porque conferia poder quase absoluto ao governo militar. Todo e qualquer indivíduo que viesse

a ameaçar a ordem econômica, política e social vigente se configurava como um subversivo e inimigo nacional (MICHELS, 2009).

A ditadura sofrida pela Argentina também apresenta suas paridades com outras ditaduras existentes na América Latina, assim como a ocorrida no Brasil. Durante a virulenta história do chamado Processo de Reorganização Nacional na Argentina, estabeleceu-se a raiz do golpe militar contra o governo de Isabel Perón, em 1976, que se estendeu até 1983. Estima-se que nesse período, entre mortos e desaparecidos exista uma média de trinta mil pessoas, enquanto os que abandonaram o país por motivos políticos perfaziam um total aproximado de sessenta a oitenta mil.

Afirmar-se que a ditadura argentina foi a mais violenta do continente e, do mesmo modo que o regime nazista fez uso de campos de concentração, utilizou os ‘voos da morte’ para poder sumir com os corpos das vítimas, depois de terem sido submetidos a torturas. Sendo assim, os dados estatísticos se aproximam de cerca de cinco mil opositores do regime que foram lançados vivos de aviões durante sobrevoos ao Rio de Prata e Oceano Atlântico, isso segundo dados da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) (PRIORI, 2008). Outros dados adquiridos através de depoimentos de oficiais da marinha foram sobre os sequestros e mortes de bebês durante a ditadura Argentina, quando na *La Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) funcionou uma maternidade clandestina. A maioria das crianças foram entregues às famílias de militares e colaboradores. Na ESMA passaram cinco mil detidos, dos quais somente cerca de 40 sobreviveram.

Em resposta a esse tipo de brutalidade surgiram grupos de resistência contra o governo militar. Na Argentina, as ‘Mães e Avós da Praça de Maio’ foi, originalmente, um movimento de

protesto das mães e Avós que tiveram seus filhos e netos desaparecidos durante o regime militar. Desde então, o movimento tem confrontado as autoridades para responsabilizar os culpados pelos desaparecimentos dos seus filhos e netos. Estes movimentos se tornaram grupos internacionalmente reconhecidos pela coragem de enfrentar o governo repressivo através de manifestações pacíficas, e que ainda atualmente continuam descobrindo filhos e netos sumidos durante o regime (PRIORI, 2008).

Expressões memorialistas em *Nuestra Señora de Las Nubens*

A peça *Nuestra Señora de las Nubes* foi escrita entre 1999 e 2000 e publicada em 2003, sendo o segundo exercício teatral sobre o tema do exílio que o grupo Malayerba desenvolveu, sob a direção de Arístides Vargas. Apresenta, em seu construto, as várias nuances dos traumas vivenciados pelos expatriados no exílio, através de questões políticas históricas, inserido em um ensejo ficcional. A história permeia esse universo, utilizando elementos como a poesias, o riso, as questões sociais e políticas, de uma forma crítica, utilizando um lirismo poético próprio e, assim, expondo a estrutura do discurso político, aproximando-se de um realismo fantástico.

Em relação à origem do nome dado a peça, Dubatti (2012), diz que *Nuestra Señora de Las Nubes* poderia remeter a Nossa Senhora dos Bons Ares (*Nuestra Señora del Buen Aires*), fazendo referência ao nome original que Pedro de Mendoza deu a Argentina na primeira fundação em 1536. Desse modo, observamos que *Nuestra Señora de Las Nubens* é Buenos Aires, mas também

poderia ser a extensão de qualquer cidade/povoado da América Latina.

O nome também poderia evocar ao surgimento de vilas e cidades no imaginário dos romances latinoamericanos, como Santa María de Juan Carlos Onetti ou Macondo de Gabriel Garcia Márquez. No entanto, em uma entrevista ao programa ‘Presencia Cultural’ da televisão peruana, no dia 10 de maio de 2009, quando Arístides Vargas foi questionado pela real inspiração para o título da peça, ele respondeu:

Nós estávamos na região andina do Equador, encontramos um povoado abandonado, todo mundo tinha emigrado de lá para Espanha. Bom, não tinha ficado ninguém. Nós descemos do carro e caminhamos pelas ruas do povoado abandonado, e o nome do lugar era Nuestra Señora de la Nubes. A gente falou que quando fizemos uma peça, tentando reconstituir a memória de um povo, vai chamar-se Nuestra Señora de la Nubes (TV PERU, 2009).

O trecho apresentado é reforçado quando retomamos a cena de Dom Tello e sua filha Irma que relata a criação de *Nuestra Señora de la Nubes*. No trecho em que seu pai lhe força a mostrar as mãos aos homens do vilarejo, no desejo que esta consiga um casamento. O desaparecimento do resto dos representantes da masculinidade não tem uma explicação concreta, parecendo que a ausência foi causada por um vento misterioso e agoureiro que carregava jornais velhos e laranjas podres; outras vezes, se alude ao fato de os homens estarem trancafiados nas suas casas mortos de medo. É o recurso metafórico empregado por Vargas para falar da migração, do exílio e da perseguição política que transformou

países inteiros em lugares abandonados e habitados apenas por fantasma. O trecho a seguir expõe essa perspectiva:

Irma: Mas pai... neste vilarejo não mora ninguém.

D. Tello: Anda, filhinha, mostra suas mãos aos homens.

Irma: Não há homens, papai... Além do que, me sinto ridícula.

D. Tello: Melhor ridícula que solitária, e a solidão se reconhece por duas coisas: as mãos e o hálito. Anda, filha, exale teu hálito aos homens.

D. Tello: Levanta as mãos. Tá vendo? Não tem aliança! Suas mãos estão solteiras, é terrível para uma mulher ter as mãos virgens e hálito de nada.

Irma: As ruas estão vazias e eu estou fria.

Irma: Ninguém me vê por trás das portas porque não há ninguém; só o frio mora aqui.

Irma: Só o vento bate na porta de *Nuestra Señora de las Nubes*, e ainda assim não abrem para ele, porque dentro não há ninguém, as portas desse vilarejo guardam o vazio. (VARGAS, 2016, p. 69)

No trecho a seguir podemos destacar um direcionamento a partir das memórias dos personagens e refletir sobre a condição do exilado em terras estrangeiras. O autor utiliza a metáfora da flor do ar para trazer à tona essa questão e reforçar a situação de vagoio, de desprendimento do sujeito exilado. Podemos perceber essas colocações, no trecho aqui apresentado, quando os personagens relatam que não possuem moradia, ou seja são os indivíduos que vivem pairando, não tendo um lugar para se fixar e vivem vagando.

Oscar: (Pausa) A propósito, você tem casa?

Bruna: Não.

Oscar: Nem eu.

Bruna: E onde dorme?

Oscar: No ar.

Bruna: Como a flor.

Oscar: Que flor?

Bruna: A flor do ar.

Oscar: A flor do ar?

Bruna: A flor do ar vive no ar, e não do ar, que disso todos vivemos. A flor do ar vive nos galhos das árvores secas. Nos cabos de luz, nos postes... Sempre encostada em outros, como se dissesse “deixem-me estar aqui um pouco, um pouquinho”... Uma flor aleijada (VARGAS, 2006, p. 17).

Outro ponto observado durante o diálogo dos personagens é a questão da violência, nesse caso contra a mulher. Os personagens relembram o que ocorriam no antigo país de origem:

Bruna: Tá fazendo o quê?

Oscar: (Pausa.) Olho os pássaros.

Bruna: Empassarinhado.

Oscar: Como?

Bruna: Nada, é que em meu país os pássaros enlouquecem às seis da manhã como se um professor de

canto, neurótico por silêncio, houvesse arrancado seus rabos.

Oscar: Já no meu, os maridos batem em suas esposas.

Bruna: (Pausa longa.) No meu também, e a cada quarenta cacetadas fazem uma gentileza: levam suas esposas ao cinema para ver filmes mudos em preto e branco (VARGAS, 2006, p. 15).

Observamos também que Vargas traz em alguns trechos a representação do exilado como pássaros, isso ocorre durante quase toda obra. Em uma outra parte, a personagem de Bruna recorda de uma agressão sofrida por ela:

Oscar: Perdão, você perdeu a virgindade?

Bruna: Não, ela foi extraviada.

Oscar: E não pôs um anúncio nos classificados?

Bruna: Não foi necessário, um professor de literatura a encontrou.

Oscar: Não me diga!

Bruna: Sim, ele se chamava... Como se chamava o professor...? Ele morava ao lado da praça... Bem, já faz muitos anos, no colégio; esse professor gostava de representar os personagens da literatura universal.

Oscar: Um clássico.

Bruna: Um clássico do toque.

Oscar: Um clássico tátil?

Bruna: Um degenerado que aplicava o sistema Braille pra conhecer a anatomia de suas alunas.

Oscar: O que aconteceu?

Bruna: Um dia lemos o Lazarillo de Tormes: então ele decidiu representar o cego, e nós Lazarillo. Ele nos tocou tanto que corri ao banheiro, vi minhas pernas e me dei conta que estava urinando rosas (VARGAS, 2006, p. 16).

Podemos observar como o autor utiliza elementos como a ironia e a comicidade para formular sua crítica em relação à situação de violência sofrida pela mulher, em um contexto ditatorial. Na primeira citação observamos que a ironia se formula quando Bruna expõe que os maridos em *Nuestra Señora de Las Nubens*, após espancarem suas esposas, as levavam ao cinema, para assistirem juntos a um filme mudo, em preto e branco. O trecho nos remete, desse modo, à real situação dessas mulheres, silenciadas e agredidas, como se estivessem realmente dentro do filme sem ter voz, em uma realidade paralela, parada no tempo, em preto e branco, fazendo parte de outra época.

No segundo trecho, a ironia se encontra quando a personagem Bruna relata, a partir de suas recordações, a maneira como foi abusada pelo seu professor de literatura. Ela conta que não perdeu a virgindade, que essa foi extraviada, o que nos leva a retomar os documentos dos exilados. Pelo fato de haver um personagem cego no livro que estavam lendo, o professor utiliza esse personagem para abusar de suas alunas. Para realizar a crítica ele afirma que esse livro se tornou um clássico tátil ou do toque. E fazendo referência às ditaduras, seja na Argentina ou em qualquer parte do Continente, reiteramos que a violência sexual foi e é uma prática sistemática e generalizada dentro dos centros clandestinos de detenção e tortura.

O Teatro como memória e instrumento de críticas sociais

Outro dramaturgo e diretor que tem sua trajetória bem próxima a de Arístides Vargas, pelo seu teatro político e de resistência a ditadura, fazendo de suas memórias e vivências uma engrenagem para o seu fazer teatral é Augusto Boal. Ele é visto como um grande influenciador de mudanças sociais e um artista de suma importância para arte teatral, não só brasileira, mas também mundial. Foi um dos dramaturgos que contribuiu de várias formas para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. Desde o início de sua carreira, no Teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, a preocupação de Boal sempre foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade brasileira. Podemos perceber que essa preocupação fomenta ao seu trabalho uma grande dimensão política e social, concebendo o teatro como um instrumento de transformação.

“Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – essa é uma atitude política [...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação” (BOAL, 2013, p.13)

A afirmação de Boal nesse trecho reforça sua perspectiva do fazer teatral como mecanismo de transformação e crítica social. A história de vida, sua carreira e sua escrita cênica trazem marcas

bastante profundas da luta político social. O teatro do oprimido, sua maior criação, continham ideias revolucionárias do teatro como instrumento de interferência social para o homem comum, através da transformação radical da relação ator-espectador. O Teatro do Oprimido, até hoje é estudado nas principais escolas de teatro do mundo, fundamentado numa proposta de realização, que tem como objetivo o fazer teatral, como um meio de libertação e transformação social. Além de suas experimentações com o Teatro do Oprimido e a Direção do Teatro Arena, Boal também participou no início de sua carreira do Teatro Experimental do Negro, escrevendo e dirigindo algumas peças.

O Teatro Experimental do Negro apresenta-se como outro segmento teatral de relevante importância para a arte nacional e para a elaboração de possíveis transformações sociais. Nas palavras do próprio fundador e diretor Abdias do Nascimento, podemos compreender melhor esse momento relevante para a história do teatro nacional:

[...] surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário.

A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2005)

Abdias do Nascimento, engajado na luta para combater o racismo e a desigualdade racial, utilizou do Teatro Experimental do Negro como uma maneira de inserir os negros culturalmente, socialmente e artisticamente. Nascido na cidade de Franca, no estado de São Paulo, Abdias do Nascimento representa um dos maiores defensores da cultura e da igualdade para as populações afrodescendentes do Brasil. Desde a década de 1930, já iniciava sua luta contra o racismo, com o intuito de combater a discriminação racial.

O TEN tinha como objetivo abordar assuntos em suas peças teatrais que levassem as pessoas a refletirem sobre a situação do negro no Brasil. O elenco era formado por empregadas domésticas, operários e moradores das favelas, que recebiam cursos de alfabetização. Na parte da noite, eles recebiam cursos referentes a conhecimentos gerais e culturais. Em 1968, o projeto foi interrompido por conta de perseguições políticas e censura vinda da ditadura militar, mas Abdias, que se encontrava exilado, permanece com o teatro em cena realizando denúncias do racismo no Brasil

em várias partes do mundo. Após o exílio (1968-1978), Abdias se inseriu na política, colaborando para a criação do Movimento Negro Unificado e até os dias atuais ele realiza trabalhos voltados para a questão do negro na sociedade brasileira, tema este presente em seus livros e suas pinturas.

Partindo das discussões elaboradas neste trabalho, compartilhamos da ideia de que pesquisas precisam corroborar com as questões sociais, para reforçar o âmbito democrático e suscitar mudanças ao nosso redor. Desde a criação do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, passando pelo Teatro de Criação Coletiva de Buenaventura e outras experiências como a do Teatro Experimental do Negro, observamos que o teatro tem conseguido desenvolver uma pedagogia própria que não possui uma forma específica, mas que vai se adaptando e diluindo entre as pessoas e os artistas, justamente porque tem como percussor a realidade social de cada indivíduo.

Acreditamos convictamente que o teatro é um instrumento de mudanças sociais, dessa forma, nossa pesquisa se faz presente no intuito de fomentar discursões e elucidar questões do nosso passado recente que, com o retorno de movimentos reacionários, fanáticos religiosos conservadores, racistas e fascistas, se mostram em um quadro de ressurgimento. Desse modo, abordar as perspectivas teatrais da memória e de críticas sociais especialmente no Brasil, se pauta no objetivo de discutimos os temas presentes em nosso contexto social. Não podemos esquecer esses fatos no Brasil, principalmente quando temos uma comissão da verdade sobre a ditadura falha, que não pune os criminosos e torturados, mas apenas registra os casos. O Brasil é o único país da América Latina que não puniu seus criminosos e torturadores da ditadura.

Assim o “esquecimento” dos crimes de tortura cometidos durante a ditadura militar no Brasil produz para Maria Rita Kehl, uma “naturalização” da violência como grave sintoma social. A psicanalista e atual integrante da Comissão Nacional da verdade traz o dado de que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que no período da ditadura militar (KEHL, 2010, p. 124) Precisamos da memória para trazer à tona e discutir todos esses fatos, quando a sociedade não tem referência do que ocorreu no passado não tem como ter noção da gravidade do que ainda pode vir a ocorrer no futuro.

Referências

ÁGUILA, Gabriela. Testemunhas e vizinhos a ditadura na grande Rosário (Argentina) In: ROLLEMBERG, D. QUADRAT, S.V. *A construção social dos regimes autoritários*. 3v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 597-613.

ANDRADE, Clara. *O exílio em Augusto Boal: reflexões sobre o teatro sem fronteiras*. 1ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1975.

BRIONES, H. POVOAS, C. (Orgs.). *Trânsitos na Cena Latinoamericana contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2008.

DUBATTI, Jorge. Arístides Vargas: *A experiência do exílio transformada em teatro*. Revista Olhares/ Dramaturgia Latino-americana. 2012. p. 38-48

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

KEHL, Maria Rita. "Tortura e Sintoma Social". In: TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir (orgs.) O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p.123-132

MARTINEZ, José Celso Corrêa. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974) / José Celso Martínéz Corrê: Seleção, organizada e notas de Ana Helena Camargo de Staal – São Paulo: Ed. 34, 1998.

MICHEL, Selest. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, nº. 14 – Jul-Dez., 2009.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.

NEUMANN, Franz. *Estado democrático e Estado autoritário*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Esta tradução é de Dora Rocha Flaksman.

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

PRIORI, Angêlo. *Golpe Militar na Argentina: Apontamentos históricos*. Revista ADUEM, Maringá, V.1. n.1, p. 21-23, jul./dez. 2008.

QUADRAT, Samanta Viz; ROLLEMBERG, Denise. *A construção Social dos Regimes Autoritários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A difícil democracia: reinventar as esquerdas*. São Paulo: Boitempo, 2016.

VARGAS, Arístides. *Nuestra Señora de las Nubes: donde el viento hace
buñuelos; El deseo más canaleta*. Madrid: Casa de América, 2003.

VARGAS, Arístides. *Teatro Ausente: Cuatro Obras de Arístides Vargas*.
Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006.

VARGAS, Arístides. - *Teatro I/Arístides Vargas*. Compilado por Marita
Foix. 1. ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aire: Eudeba, 2016.

A MORNA COMO EXPRESSÃO IDENTITÁRIA CABO-VERDIANA

Profa. Dra. Geni Mendes de Brito (UFRN-PPgEL)

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo
Lima (UFRN-PPgELPPgEL)

Amorna é um gênero musical, poético e textual que representa um dos importantes traços da identidade caboverdiana. Ela tem merecido a atenção de vários estudiosos, os quais investigam a origem do próprio nome que ostenta. Por isso, assim escreve Manuel Ferreira em seu livro ‘A aventura crioula’ (1973): a “morna é uma criação original de Cabo Verde.” Sua história está estreitamente ligada à formação da sociedade caboverdiana, pois, assim como o caboverdiano é o resultado do entrelaçamento entre europeus e africanos, a morna é fruto do encontro de civilizações e de interinfluências entre os vários povos que passaram pelas ilhas. Ela é o resultado do cruzamento de culturas diversas, híbridas, que fizeram surgir características marcantes, a partir da descoberta e do processo de povoamento do arquipélago. Sua origem envolve questões ligadas às raízes e às tradições culturais que identificam o caboverdiano dentro das ilhas ou aqueles dispersos pelo mundo.

Uma das referências brasileiras em estudos sobre Cabo Verde, a professora e pesquisadora Simone Caputo Gomes, afirma que “traçar a história da morna é tarefa complexa, que tem envolvido músicos, intelectuais e o caboverdiano mais humilde” (GOMES, 2008, p. 149). Discorrer sobre esse assunto envolve a elaboração de uma pluralidade de versões para a história desse gênero, que se manifesta na poesia, na música, na dança, na prosa de ficção, e está relacionada às manifestações próprias do domínio da cultura popular e da história de Cabo Verde.

Aclamada como ‘a expressão da alma de um povo’, considerada como uma tradição pertencente a todas as ilhas e constituída como símbolo de um país, a morna é um importante instrumento de divulgação e afirmação da identidade e da cultura caboverdiana, pois ela fortalece, no ilhéu, o sentimento de pertencimento à nação crioula. Como símbolo identitário, a morna e os discursos construídos sobre ela possibilitam investigar uma variedade de questões relacionadas à história de Cabo Verde, do encontro dos diversos povos que chegaram ao arquipélago, das variedades de línguas permeadas por diferentes culturas que culminaram em uma identidade própria.

Vastos e imprecisos são os discursos sobre a origem da morna, uma vez que as “fontes de informação são essencialmente orais, muita coisa se perdeu” (MARTINS, 1989, p. 9), por isso, não se apresentam datas ou comprovações de sua origem, sabendo-se, apenas, que surgiu provavelmente entre os séculos XVIII e XIX. Atualmente, a morna está presente em todas as ilhas que formam o arquipélago, mas “ao longo do tempo, esteve estreitamente vinculada às experiências musicais dos habitantes das ilhas da Boa Vista, Brava e São Vicente” (DIAS, 2004, p. 21). Conforme

Benilde Caniato (2005), “a morna já era cantada e dançada no Arquipélago desde o século XIX, e por seu caráter dolente e nostálgico é possível que tenha recebido alguma influência dos lamentos árabes marroquinos” (CANIATO, 2005, p. 73).

De acordo com o poeta Eugénio Tavares (1969, p. 17), a morna seria originária da Ilha da Boa Vista e ‘Brada Maria’ é o título da mais antiga morna registrada que se conhece no arquipélago. Ela é classificada como “a mais velha morna da Brava, cantada há quase cem anos, porventura a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore, é esse grito lancinante grito de uma caída, Brada Maria! Ouve-se sempre com lágrimas nos olhos” (TAVARES, 1969, p. 18).

Na versão eurocêntrica, a origem da morna está relacionada ao fado português, outro gênero considerado místico quanto à sua origem. O compositor de mornas Francisco Xavier da Cruz - conhecido como B. Léza - apoia-se no fado e no tango argentino para reforçar a relação da morna com esses cantares. E escreve: “a morna, que em si condensa todo o lirismo deste sensível povo, tem semelhança com o fado português e parença com o tango argentino. A morna cantada está para o cabo-verdiano como o fado para o português; e dançada tem a expressão e o ritmo do tango argentino” (CRUZ, 1933, p.11). O fado afirma-se como o gênero musical mais significativo da música popular lusitana que, até o século XIX, era sinônimo da palavra latina *factum* — sina, destino. É com esse sentido que ele aparece na literatura portuguesa anterior ao século XIX (NERY, 2012, p. 18-23).

Caracterizada pela saudade e pela melancolia, para alguns pesquisadores, a morna é considerada uma “parente ultramarina, ou luso-tropical, do fado” (NETO, 2008, p. 189). Conforme Rui

Jacinto, morna e fado se encontram, na forma e no conteúdo, e “buscam a melhor tradução para *sodade* — sentimento popular profundamente enraizado” nesses dois gêneros (JACINTO, 2017, p. 387).

Como gênero musical, a morna é cantada em diferentes ambientes: nas ruas, em bares e restaurantes com apresentação ao vivo; em festas diversas, como nos casamentos, nos batizados ou nos guarda cabeças, como também nos rituais fúnebres. Por isso, Manuel Ferreira questiona:

Ocorrerá em qualquer outra parte do mundo um fenômeno desta natureza: um povo inteiro prezo, em absoluto, por uma forma de expressão artística? Falamos da morna de Cabo Verde. Haverá um cabo-verdiano insensível à morna? Insensível, ou mesmo, vamos lá, indiferente? Não (FERREIRA, 1973, p. 163).

O músico caboverdiano Vasco Martins afirma a possibilidade de a morna ter sua origem no *lundu* e na modinha brasileira do século XVIII. Quanto ao primeiro gênero, o *lundu* (*landu* ou *lundum*) é definido como canto e dança de origem africana, trazido para o Brasil por escravizados, principalmente de Angola, difundido no século XVIII. Na obra intitulada ‘A Música Tradicional Cabo-Verdiana’ - I (A Morna), Vasco Martins afirma que, “antes da morna, e revivendo num ou noutro ponto do arquipélago, como antepassado, cantou-se e dançou-se o *lundum*, irmão do vira, e a chama-rita, dança de roda, braços ao alto, em ondas harmoniosas animadas” (MARTINS, 1989, p. 40).

Das muitas definições referentes à morna, Félix Monteiro apresenta, de forma completa e esclarecedora, um conceito para

esse vocábulo retirado do posfácio escrito por José Osório de Oliveira:

Morna é o nome que designa, ao mesmo tempo, a dança e as canções típicas de Cabo Verde. Ritmo de baile, palavras e músicas das canções são coisas inseparáveis [...] A morna resume em si todos os sentimentos e condensa todas as aspirações artísticas do cabo-verdiano (MONTEIRO, 1996, p. 131).

A morna identifica-se com a forma de viver do caboverdiano e reflete sua inquietação cotidiana associada à problemática da partida e do regresso (da emigração), da insularidade, da diáspora e do distanciamento da terra (evasão), da mãe ou da *cretcheu*. Em seu longo ensaio inserido na obra ‘Aventura Crioula’ (1973), Manuel Ferreira, após ter afirmado que “se destruíssem a morna ao caboverdiano a sua personalidade ficaria amputada” (FERREIRA, 1973, p. 163), acrescenta: “originária de Cabo Verde, como pensamos, ou importada das Antilhas, como insinua Archibald e pretende Gilberto Freyre, o certo é que a morna consubstancia a alma do caboverdiano, quase o definindo e sempre o identificando” (FERREIRA, 1973, p. 176).

Conforme Rodrigues e Lobo (1996, p. 21), “a morna não se define em exclusivo por nenhum dos gêneros tradicionais nem tão pouco pelos da literatura tradicional africana.” Os temas ligados a ela se fixam, corporizam-se em espaços do contexto cotidiano. Como manifestação mais abrangente da identidade caboverdiana, a morna assume, de um lado, ‘aspectos coletivos’, quando ilustra a saga do caboverdiano, a sua origem (europeia e africana) e as circunstâncias históricas que o indivíduo vivenciou; por outro lado, ela assume ‘aspectos particulares’, conforme o contexto

das diferentes ilhas e em razão do sofrimento pelo qual passa o indivíduo, pelas atribulações advindas das questões climáticas, da insularidade, da seca, da fome, da morte, da dor, da separação, das carências materiais e da luta pela sobrevivência. Em todo contexto em que o caboverdiano está inserido, a morna acompanha-o ao longo de sua existência (PEIXEIRA, 2003, p. 172).

Do ponto de vista histórico, o antropólogo caboverdiano José Carlos dos Anjos nos informa que “todo o processo de construção da identidade nacional caboverdiana tem o continente africano como referência, seja para uma afirmação de distanciamento, seja para uma afirmação de proximidade ou de pertencimento” (ANJOS, 2003, p. 580). Nesse contexto, é importante notar que, como símbolo identitário, a morna torna-se possível a partir da junção das culturas afro-negras com as particularidades da história de Cabo Verde, desde seu povoamento, passando pelo período escravocrata e pela colonização.

Antônio Germano Lima (2001) pontua que existiu uma fase da morna primordial na ilha da Boa Vista, de forte influência afro-negra, à base de queixumes e lamentações provocadas pela dor da escravidão. Lima acrescenta que os escravos africanos e seus descendentes são apresentados como os principais personagens da história dessa morna, e que seu nascimento ocorreu graças à união da cultura africana com as particularidades da história e da geografia caboverdiana. Ele reafirma: “a morna surge da dor, dos queixumes e das lamentações dos escravizados expressos em linguagens e gestos imperceptíveis para os colonizadores, mas sempre na forma de cantos e danças” (LIMA, 2001, p. 247).

Gilberto Freyre, em uma de suas viagens pelo arquipélago, refere-se à morna como “uma música lânguida, com alguma coisa

de banzo, banzeira, nostálgica, tristonha” (FREYE, 2001, p. 279), que teria vindo das Antilhas. Freyre alude ao banzo africano, um intenso ressentimento que surge devido às saudades da terra natal e dos amores perdidos pelas injustiças e traições sofridas e, principalmente, pela “cogitação profunda sobre a perda da liberdade” (MENDES, 2007, p. 370). Esse sentimento se manifestava desde a travessia atlântica ou logo depois da chegada dos escravos africanos aos diferentes países a que eram destinados.

Para o poeta Antônio Aurélio Gonçalves, a morna advém das ‘cantadeiras’, mulheres do povo, consideradas de ‘má vida’, mas que tiveram um papel importante não só na composição de mornas, como na sua difusão pelas ilhas (REIS, 1984, p. 3). Sobre essa questão, salienta Moacyr Rodrigues (2015, p. 48):

Todas as fontes são concordantes ao afirmar que as mornas eram cantadas por mulheres e que eram produzidas mais por elas do que por eles. Para, além disso, as mornas mais antigas de que se tem memória, foram também elas, compostas e divulgadas por mulheres, julgando-se que terão constituído um protótipo. Assim, o cruzamento destas diversas fontes atesta não só o papel fundamental que as mulheres terão tido na produção mornística, como nos dá novos elementos sobre a forma como terá surgido e se terá desenvolvido este género musical em Cabo Verde.

Tendo se ‘desenvolvido em meio feminino’, a morna é expressa, sobretudo, na língua caboverdiana, o crioulo, definido por Baltasar Lopes da Silva (1984, p. 286) como “a fala genuinamente popular e dialetal, sem contaminações por via culta.” A gênese da língua caboverdiana tem sido objeto de muitas especulações, mas afirma-se que se constituiu, no final do século XVI, como

resultado da segregação de escravos provenientes da costa da Guiné e dos colonizadores falantes de português na ilha sulista de Santiago (LANG, 2000, p. 49-52).

Se, em geral, a morna é cantada em crioulo, não deixa também de ser cantada ou recitada em língua portuguesa. A língua caboverdiana, para Pedro Cardoso, é “o português da época dos descobrimentos, alterado fonética e morfológicamente ao contato com os falares do gentio resgatado na costa da Guiné” (CARDOSO, 1933, p. 23). Já para Manuel Ferreira, “o dialeto caboverdiano constitui a documentação de uma das transformações felizes da língua portuguesa entre os povos coloniais” (FERREIRA, 1973, p. 52).

Tradicionalmente, a morna tem sido executada por instrumentos de cordas como o violino, também conhecido como rabeca, e o violão, um importante instrumento de acompanhamento que ocupa lugar principal na execução da morna. Outros instrumentos, como o cavaquinho, a viola de dez cordas, o banjo e a guitarra portuguesa, têm acompanhado os ritmos da morna nas suas diferentes manifestações. A pesquisadora Juliana Braz Dias afirma que, desde os anos 1960 do século passado, outros instrumentos mais modernos vêm substituindo a formação acústica tradicional. É o caso dos instrumentos de sopro, como o saxofone, o clarinete ou o trompete, que tomaram o lugar do violino. Citamos aqui também os instrumentos elétricos, como a guitarra, o baixo e os teclados, acompanhados da bateria (DIAS, 2004, p. 22).

Como traço identitário caboverdiano, a morna tem sido tomada como manifestação própria do domínio da cultura, reivindicada por músicos como B. Léza, que afirma: “[...] há uma só terra que conhece a morna e só um povo conhece-lhes os versos — Cabo Verde e o cabo-verdiano.” “Por isso, ao caboverdiano, é

dado comover-se ouvindo uma morna quer em Cabo Verde, quer longe dele, porque só a ele é dado a conhecer, sentir, interpretar a alma da sua terra” (GONÇALVES, 2006, p. 72). Com essas afirmações, B. Léza estabelece uma relação direta entre terra e povo, afirmando seu nacionalismo. E a morna é, sem dúvida, o veículo de expressão mais cultivado em todas as ilhas de Cabo Verde. Ao escutar uma morna, o ilhéu imagina sua terra insular e condensa todos os sentimentos e aspirações artísticas do caboverdiano, vivendo e sentindo a morna como parte integrante do seu ‘eu’ e de tudo o que o prende a essas ilhas atlânticas.

Quanto ao sofrimento, à tristeza, à saudade, à dor, ao luto, ao choro, à lamentação e à melancolia expressadas através da morna, Osório de Oliveira aponta de onde surgem esses sentimentos e quais as razões de existirem:

Que os caboverdianos são uma raça mestiça, que a sua terra é um arquipélago, que o seu clima é o dos trópicos e que as condições de vida obrigam o seu povo a emigrar. Disso tudo devia resultar uma forma de arte impregnada de melancolia e de nostalgia, de lirismo sensual e de ritmo melodioso, extremamente lento, quase arrastado, um pouco monótono talvez, mas duma beleza incontestável (MONTEIRO, 1996, p. 131).

A literatura caboverdiana, em geral, é uma literatura de nostalgia que, em parte, define-se como ontológica, subjetiva, sempre em busca da memória esquecida dos antepassados que, ao longo da história, foi apagada ou negada. E a morna é um canto identitário, testemunha da realidade existencial do caboverdiano, presente nos diferentes grupos sociais, nos meios eruditos ou populares, cantada por homens e mulheres do povo, espalhados pelas ilhas.

A trajetória histórica da morna

A morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa [...] (TAVARES, 1969, p. 18).

A morna nasceu na ilha da Boa Vista e difundiu-se por todo o arquipélago, caracterizando-se e tomando a “feição psíquica do povo e das diferentes ilhas” (PEIXEIRA, 2003, p. 171). Considerada um fator de identificação entre as ilhas e de união do povo caboverdiano, a difusão da morna se deu graças ao empenho e à dedicação de um dos mais conhecidos compositores de mornas — Eugénio de Paula Tavares, poeta, orador, escritor e jornalista, nascido em Vila de Nova Sintra, na ilha da Brava, no dia 18 de outubro de 1867 e falecido no mesmo local, no ano de 1930, aos 63 anos.

‘Nhô Eugénio’, como era carinhosamente conhecido na ilha da Brava, manifesta-se como grande compositor de belas mornas, escritor de várias peças teatrais, contos e crônicas, que “legou ao povo caboverdiano e aos outros cultores da língua de Camões um autêntico património espiritual que se traduz na experiência linguística, histórica, estética e artística” (CARLOS, 2015, p. 104). Esse poeta bravense é considerado personagem exemplar da cultura caboverdiana. Eugénio não se preocupou com mostrar dados que comprovassem a afirmação de que a morna nasceu na ilha da Boa Vista, mas descreveu as características que este gênero musical assumiu nas diferentes ilhas.

Começando pela Boa Vista, e nos valendo dos estudos do musicólogo José Alves dos Reis, a morna caracterizou-se por ser, na sua primeira fase:

Equilibrada, pura de belas melodias, de andamento acelerado e ritmo saltitante. Os poemas tinham certa malícia não agressiva, própria do maldizer frequente nas mulheres das pequenas aldeias do mundo rural, próprio do mexerico caseiro. A melodia dos galopes, chegados a Cabo Verde, servia quase sempre para veicular letras improvisadas pelas mulheres, por ser uma música alegre, brejeira e galhofeira. Não tinha atingido, contudo, aquela sátira agreste, cáustica, própria da cidadania urbana, a que se assistiu no Mindelo. A intenção era a de fazer chacota. Fazia parte das produções de prazer, do gozo alegre de puro divertimento — da pirraça (REIS, 1984, p. 12).

De ilha a ilha, chegando a São Vicente, a morna adquiriu uma característica jocosa, crítica, igualando-se à morna da Boa Vista. Percebe-se uma evolução na música, mas as letras continuam afastadas das expressões artísticas boavistenses. Na Ilha do Fogo, tornou-se tão doce no ritmo, quanto áspera e inexpressiva na letra. Em Santo Antão, não tinha mais letra e sua melodia tornou-se muito triste (TAVARES, 1969, p. 18). Na Ilha Brava, ilha natal de Eugénio Tavares, a morna recebeu sua valiosa contribuição, pois foi o poeta quem mais elevou esse gênero musical e lhe deu uma lírica até hoje inigualável. Moacyr Rodrigues afirma que, na Brava, “Eugénio Tavares fez modificações na morna, novos temas e acordes foram introduzidos, próprios das formas musicais dos finais do século XIX, impregnando-as do romantismo português tardio” (RODRIGUES, 2015, p. 69). Das modificações que a morna sofreu, Eugénio Tavares explica que:

Na ilha Brava, onde os homens casam com o mar, a morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa

que caracteriza as canções bravenses. Elevou-se do riso ao pranto e afinou-se, amorosamente, pelo portuguesíssimo diapasão da saudade (TAVARES, 1969, p. 18).

O mar, para o caboverdiano, firma-se como solução e fuga dos problemas do território insular. Para a sensação de isolamento gerada pela insularidade, que traz o ‘tumbeiro da opressão’, o mar propiciava a ligação com a terra distante e com o mundo, como elo entre Cabo Verde e os demais países para os quais seus filhos emigravam. A temática do mar é bastante recorrente e presente nas mornas tanto de Eugénio Tavares como de outros poetas caboverdianos.

Assim, a morna assume características específicas nas diferentes ilhas, ora descritas como mais alegres; outras mais tristes, mais amoráveis; melancólicas em algumas ou transformando o riso em pranto noutras, sentimentos que encontram correspondência na saudade e na nostalgia das quais ela se tornou o símbolo máximo para o cabo-verdiano. Nessa trajetória, “a morna surge como um dos principais elementos da construção identitária nacional em Cabo Verde, e valores como a melancolia, a tristeza, a saudade e a dor, constituem o campo semântico dessa manifestação da cultura popular cabo-verdiana” (DIAS, 2004, p. 72).

Se a cultura caboverdiana é produto de um encontro entre duas sociedades, mestiças em sua formação, a morna, como importante instrumento de divulgação e afirmação da identidade e da cultura caboverdiana, torna-se um símbolo *sui generis* dessa simbiose cultural. Por isso, ela:

É um dos patrimônios espirituais que simbolizam a resistência passiva do povo cabo-verdiano, desde a

resistência dos seus antepassados para a conquista e afirmação da sua identidade até a luta contra as condições de uma vida agreste de um passado recente. Em síntese, é o canto saído da luta do povo das ilhas para a sua própria sobrevivência. Assim, originado desta força anímica, o canto-dança morna é uma forma de expressão tão forte que através dela todo o povo das ilhas, lá onde estiver, mais rapidamente se identifica (LIMA, 2001, p. 241).

No cenário cultural e literário, a evolução da morna contou com contribuição substancial do poeta, compositor e intérprete de mornas Eugénio Tavares e do músico Francisco Xavier da Cruz (mais conhecido como B. Léza), autor de novos temas e novas expressões mornísticas.

Eugénio Tavares foi grandiosamente reconhecido por intelectuais, tanto da sua geração como da geração seguinte, que identificaram na morna um instrumento privilegiado para narrar a vivência coletiva. Esse poeta, que se destacou porque sempre retratou a alma do caboverdiano em suas mornas, contribuiu de forma importante para a divulgação desse patrimônio histórico e cultural caboverdiano e, por isso, é considerado um dos maiores poetas da criouldade.

Para além de ter escrito grande parte da sua obra em língua caboverdiana, ele defendia ser o crioulo um elemento que caracteriza o ilhéu. Essa defesa residia no próprio ato de escrever de Eugénio Tavares que, através da sua pena, demonstrou que a língua caboverdiana podia ser um meio para fazer literatura. Suas mornas são o maior destaque da sua produção poética, por demonstrarem a sintonia entre “as solicitações profundas do seu mundo pessoal” e o “sentimento coletivo” (TAVARES, 1969, p. 11).

Quanto ao músico B. Léza, considerado uma autoridade da música caboverdiana, quer como compositor ou como intérprete, suas mornas constituem contributos valiosos para a reconstituição da história de Cabo Verde (LIMA, 2007, p. 3-5). Na sua forma de compor, B. Léza incorpora novas e audaciosas propostas, tanto do ponto de vista musical quanto de ordem temática e semântica, ao mesmo tempo em que apresenta novos motivos musicais com outros valores culturais. Complementando essa informação, Genivaldo Rodrigues Sobrinho acrescenta que “B. Léza introduziu na morna de São Vicente o meio tom, rompendo com o andamento tradicional da morna boa-vistense e bravense, entrecortando-o com pausas e suspensão, técnica da música brasileira da época (samba e modinha). Todavia, foi preciso aguardar até o século XIX para que a morna despontasse como autêntica forma musical” (SOBRINHO, 2017, p. 147).

Na evolução da morna, a figura de B. Léza foi considerada significativa, pois ele construiu uma nova relação com os ouvintes, assim como colaborou com o projeto dos ‘claridosos’ de ‘fincar os pés na terra’: cantar e exaltar a realidade caboverdiana. As mornas que B. Léza compôs e cantou ao longo de sua vida retratam fragmentos da vida e da personalidade do povo caboverdiano, dos seus sentimentos, representando aspectos da mentalidade coletiva, elementos estruturais da sua história (LIMA, 2007).

Sendo “a morna um texto com funções narrativas, líricas e descritivas, em que se combinam formas de expressão, como o diálogo, o monólogo, a reflexão” (RODRIGUES & LOBO, 1996, p. 31), ela se afirma diante dos valores ideológicos do caboverdiano e da sua forte ligação com a terra em que nasceu e com a qual se identifica. Segundo Mendes:

Isso porque os cabo-verdianos são muitos apegados à terra, e estão rodeados pelo mar que os separa do resto do mundo. E sempre que saem de Cabo Verde levam consigo a saudade e a tristeza. Tal realidade arquipelágica fá-los sentir-se muito afastados e distantes do resto do mundo. Aí reside a nostalgia — uma das características da morna e que ao mesmo tempo é própria do caboverdiano, um ser melancólico pelo vivo desejo de tornar a ver a pátria, o país natal (MENDES, 2010, p. 37).

A morna, além de ser uma música nostálgica e melancólica, é uma das representações mais significativas da identidade cabo-verdiana, que une homens e mulheres espalhados em diferentes territórios fora do arquipélago. Ela é também uma expressão de resistência e do amor por essas ilhas crioulas, por essa terra em que nasceram e criaram raízes. Na morna está presente todo um amálgama das tradições populares e da literatura caboverdiana, desde a descoberta das ilhas e durante o processo de colonização, tempo que poetas, cronistas e narradores vêm buscando revelar, ao retratar o cotidiano dos cabo-verdianos, tanto em sua história cultural, social e política, como em seus dramas existenciais. A morna é a testemunha principal dessa realidade, é a mensageira dos sentimentos vivenciados pelos habitantes das ilhas, como a eterna saudade enraizada nesses povos crioulos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, José Carlos Gomes. Elites intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde. **Estudos afroasiáticos**. 25 (3): 580-606. 2003.

BRAZ DIAS, Juliana. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde**: versões musicais de uma nação. [tese de doutoramento em Antropologia]. Brasília, Universidade de Brasília, 2004.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CARDOSO, Pedro Monteiro. **Folclore Caboverdiano**. Paris: Solidariedade Cabo-verdiana. (Reprodução integral da primeira edição, Porto Maranus) 1933.

CARLOS, Elter Manuel. **Uma filosofia do amor na poesia de Eugénio Tavares. In: Filosofia, arte e literatura**: uma abordagem sobre a formação poética, literária e estética do povo cabo-verdiano. DG Edições, Lisboa, 2015.

CRUZ, Francisco Xavier da, **Uma partícula da lira cabo-verdiana**: Mornas Crioulas inspiradas por saudades, sofrimentos e Amores. Praia, Minerva de Cabo Verde, 1933.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**. Crioula 3. ed. Lisboa: Plátano, 1973

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial / Instituto da Biblioteca Nacional e do livro de Cabo Verde, 2008.

GONÇALVES, C. F. Kab Verd Band. **Cabo Verde**: Praia, Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.

JACINTO, Rui. **Música e identidade caboverdiana**: a propósito da Candidatura da Morna a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Universidade de Coimbra. Diálogos (Trans.) fronteiriços- 2017.

LANG, George. **Entwisted tongues**: comparative Creole literatures. Amsterdam: Rodopi, 2000.

LIMA, Antônio Germano. A morna: síntese da espiritualidade do povo caboverdiano. **Africana**, nº esp. 6, pp. 239-267, 2001.

LIMA, Antônio Germano. **Eugénio Tavares**: contribuição para a investigação histórico-cultural da sociedade caboverdiana. Praia. Abril- 2007

MARTINS, Ovídio. **Caminhada**. Casa dos Estudantes do Império. Coleção de Autores Ultramarinos. Lisboa. 1963.

MARTINS, Vasco. **A música tradicional caboverdiana I (a morna)**. Praia, Direcção-Geral do Património Cultural – ICLD, 1989.

MENDES, Eloisa Helena Varela. **Caminho longe**: de Terêncio Anahory – uma leitura crítica. Departamento de Ciências Sociais e Humanas - Estudos caboverdianos e portugueses. Uni-CV. 2010.

MENDES, Luís Antônio de Oliveira. Memórias a respeito dos escravos e tráficos da escravatura entre a costa africana e o Brasil (1818). **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. Nº. 02- p. 362-376, v. 10. 2007.

MONTEIRO, Félix. **Eugénio Tavares**: Poesias, Contos, Teatros. (Organização e Introdução de Isabel Lobo). Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.

NERY, Rui Vieira. **Para uma História do Fado**. Lisboa: INCM/ Sociedade Portuguesa de Autores, 2012.

NETO, Sergio. Insularidade, Idiossincrasias e Imaginação: Representações de Cabo Verde no Pensamento Colonial Português. In: TORRAL, Luís Reis *et al* (org.). **Comunidades Imaginadas**: Nação e Nacionalismo em África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 181-192.

PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. **Da Mestiçagem à Caboverdianidade**: Registos de uma sociocultura. Lisboa: Colibri, 2003.

REIS, José Alves dos. Subsídios para o Estudo da Morna. **Raízes**, n. 21, Praia, 1984.

RODRIGUES, Moacyr, LOBO, Isabel. **A morna na literatura Tradicional fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade**. Mindelo, ICLD- 1996.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr. **O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde**. [Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa. 2015

SILVA, Baltasar Lopes da. **O dialeto crioulo de Cabo Verde**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. **Eugénio Tavares: Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia**. 1. ed. Janeiro de 2017.

TAVARES, Eugénio. **Mornas: cantigas crioulas**. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde, 1969.

A LITERATURA DE CORDEL NO PROCESSO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO FUNDAMENTAL

Gildiane de Almeida Silva Gomes (UEPB-PROFLETRAS)

Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB-PROFLETRAS)

Introdução

A formação de leitores é um desafio nas salas de aula de inúmeras escolas. Neste contexto, o ensino da literatura aponta um norte para incorporar a prática da leitura, pois o campo literário é repleto de saberes e encantos que são revelados ao leitor por meio do exercício da leitura. Esse contato com a ficção permite ampliar a experiência de mundo através das vivências de terceiros, expostas nas obras literárias. De forma que o letramento literário cria possibilidade de transformar a realidade do sujeito leitor.

A realidade da leitura no Brasil do século XXI inspira um desafio, uma vez que desde 2009, a média de desempenho dos estudantes brasileiros vem decrescendo na área de leitura.

Diante dos resultados do programa internacional de avaliação de estudantes (PISA), enquanto professor de Língua Portuguesa, notamos que o incentivo à leitura deve ser cada vez mais seu um exercício cultivado na escola. Os dados expostos pelo programa internacional de avaliação de alunos mostram que em 2015, 50, 99% dos estudantes estão abaixo do nível 2 de proficiência em leitura.

Perante o cenário de déficit na aptidão de leitura dos brasileiros, o ato de ler deve ser incentivado principalmente pelo ambiente escolar, considerando que o debate em relação às questões de estimular a leitura está voltado frequentemente para as instituições de ensino. Com o propósito de promover o letramento literário, a partir da Literatura de Cordel propomos a prática de leitura da poesia em sala de aula no ensino fundamental pelo viés do aspecto humanizador da literatura (CANDIDO, 2004).

A relação entre o ensino da literatura e o ambiente escolar

No Brasil, o consumo da leitura impressa, Segundo Zilberman (1988), sempre foi baixo; isso ocorre devido a diversos fatores, dentre os quais, inscrevem-se a concorrência com os meios de comunicação de massa, assim também, como o desfalque de material impresso que possa ser disponibilizado para quem tem pouco poder aquisitivo.

A leitura no Brasil enfrentou uma crise na década de 70 ao ser constatado que o material disponível para os jovens ler (incluindo estudantes) não estava tendo a procura esperada por esses leitores. Com a industrialização, veio a urbanização que, apesar da preferência pelos meios de comunicação de massa, resultou

também em um interessante público pela literatura; assim, mesmo sendo concorrente da leitura impressa, os meios de comunicação terminaram influenciando no processo de leitura.

A reforma no ensino foi outro fator que fez parte das alternativas de ascender uma nação de leitores. Na educação escolar, houve uma mudança de cinco para oito anos de ensino; essa medida tornou-se obrigatória. Assim, a expansão da escolarização contribuiu para o aumento de leitores mirins de literatura, de forma que o texto literário passou a ter um espaço maior, a ser disseminado em sala de aula.

Uma vez que a obrigatoriedade não era mais de cinco anos, a indústria editorial investiu mais em textos literários direcionados às crianças e jovens, possibilitando usufruíram de reedições de clássicos, coleções originais e obras de novos escritores.

A leitura literária direcionada para a assimilação dos valores de uma sociedade pode ser vivida através do texto em sala de aula. Nesse processo, muito conta a experiência do aluno. Já diz a conhecida frase de Paulo Freire (1999, p.11), “A leitura de mundo precede a leitura da palavra”. Assim, nesse dinamismo da leitura, o texto torna-se a intermediação entre o sujeito e o mundo, no qual o indivíduo adentra nas múltiplas sensações experimentadas no ato de ler.

Na escola, é fundamental que o ensino da literatura seja incorporado em meio outras atividades que almejam ampliar o incentivo a formação do leitor. Cabe ao professor de Língua Portuguesa verificar uma forma metodológica adequada para tanto, conforme aponta Zilberman (1988, p.112):

Ensinar a ler e escrever tem sido atribuição da escola desde seus inícios, sendo essas atividades estimuladas já

nas primeiras séries – ou ainda na pré-escola, segundo algumas orientações – e, praticada em todas as disciplinas. Porém, a responsabilidade pelo incentivo à leitura, incluindo-se aí a introdução à literatura, e aprendizagem da escrita, bem como das maneiras mais adequadas de redigir e falar, cabe invariavelmente ao professor de Língua Portuguesa.

O uso da literatura na escola tem sido uma forma de aprimorar os mecanismos de interpretação para que o leitor seja capaz de relacionar as seguintes esferas: autor - leitor e comunidade. Assim a leitura vai além do entretenimento e eleva o nível de conhecimento da linguagem. Cosson (2014, p.30) aponta que:

[...] Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos oferece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem.

Em relação ao processo de leitura, torna-se relevante levar em consideração as experiências e os conhecimentos do leitor, não basta apenas conhecer o código linguístico, o texto para ter sentido deve ser mais que uma atividade simples de codificação de um emissor. Com efeito, a leitura não pode ser vista como um ato solitário, pois acontece na relação texto e leitura a necessidade de completar e compartilhar os significados que adentram no texto, isso exige do leitor a participação para, através de suas contribuições, construir a leitura. A respeito da relação texto e leitura, Koch e Elias (2008, p.35) afirmam:

[...] a leitura é uma atividade que solicita intensa participação do leitor, pois, se o autor apresenta um texto incompleto, por pressupor a inserção do que foi dito em esquemas cognitivos compartilhados, é preciso que o leitor o complete, por meio de uma série de contribuições.

Diante da dimensão que a leitura recebe nos documentos oficiais que direcionam o ensino, nunca é demais buscar estratégias de leitura para contribuir com esse processo que visa a efetivação do leitor ativo. Em relação à formação do leitor ativo, Solé ressalta que:

Assim, para que o leitor seja efetivamente um leitor ativo que compreende o que lê, deve poder fazer algumas previsões com relação ao texto; também vimos que algumas características do texto – a superestrutura ou tipo de texto, sua organização, algumas marcas, etc. –, assim como os títulos, as ilustrações que às vezes os acompanham e as informações abordadas pelo professor, por outros alunos e pelo próprio leitor, constituíam o “material” que gerava essas hipóteses ou previsões. (SOLÉ, 1998, p.116).

A ideia de formação de leitores ativos proposta por Solé (1998) é condizente com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), na qual contempla-se o texto como sendo o ponto norteador das práticas do eixo da leitura, que busca fazer o elo entre o leitor e o texto. A respeito desse eixo vemos o que diz a Base Nacional Comum Curricular:

O Eixo Leitura compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multisemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras

literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades.(BRASIL, 2017, p.69).

O fato do eixo da leitura está também diretamente interligado com o campo artístico- literário, é importante introduzir em sala de aula a literatura de cordel sobre temas instigantes, a exemplo do bullying (prática de abuso, intimidação ou dominação agressiva para com outras pessoas de forma frequente e habitual), para suscitar uma leitura com fins de conscientização de forma que se reflita e se compreenda o respeito das diferenças como necessárias de serem cultivados na essência do ser humano.

A literatura, por sua natureza humanizadora (CANDIDO, 2004), pode ser explorada a partir da experiência da leitura do discente com o texto literário no sentido de desenvolver uma leitura crítica do texto literário e transformar, fazendo o leitor olhar para dentro de si, olhar à sua volta e repensar a sua vida e a vida das pessoas.

Nesse contexto, a poesia de cordel tende a ser um significativo meio de acesso a diversas temáticas e manifestação da cultura brasileira, para incentivar a leitura sensível e crítica, que transforme o leitor no sentido de perceber, no jogo de palavras, eventos da história e cultura e os relacione com a vida, com as pessoas e seus problemas.

Com efeito, o acesso aos textos da literatura de cordel passa a ser um direito de todos, nos termos que apontam Candido (2004)

ao situar a distinção entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis, estabelecendo que este conceito está ligado: “[...] a meu ver com o problema dos direitos humanos, pois a maneira de conceber a este depende daquilo que classificamos como bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém. [...] Outros são compressíveis, como os cosméticos, os enfeites, as roupas extras.” (2004, p. 110-111)

Do ponto de vista da função formadora, conforme aponta Candido (2004), a literatura possui esse papel devido apresentar textos compostos por valores que a sociedade preconiza, ou considera prejudicial. A manifestação dos valores aceitos ou não pela sociedade predomina na ficção, na poesia e na ação dramática.

A poesia de cordel na sala de aula na perspectiva do letramento literário

Quando trabalhamos com a leitura literária devemos utilizar primordialmente o texto escrito para realização efetivamente da construção do saber, pois o universo literário é repleto de conhecimentos sociais que são revelados para o leitor no momento do exercício da leitura. Esse contato com a ficção permite ampliar a noção de mundo através da experiência de terceiros, e, mesmo assim, a identidade do leitor é preservada. Vejamos o que diz Cosson (2014, p.17):

Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento

a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. (...) ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor.

Segundo Cosson (2014, p.12) a proposta do letramento literário é definido como “o processo (...) que se faz via textos literários, compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio. ” Assim se destina a reforçar, fortalecer e ampliar a educação literária que se oferece no ensino básico.

Nessa perspectiva, o estudo da poesia de cordel em sala de aula, a leitura oral do poema em voz alta, por meio do jogo rítmico, as entonações, envolve os leitores a compreenderem a beleza estética da literatura popular. Por isso, recomenda-se evitar restringir o texto à leitura silenciosa, porque tende a enfraquecer o seu poder de comunicação e recepção. Assim, a recepção ativa deve ser praticada, pois se trata de ouvir/ler com atenção para ativar discussões e sentidos dos textos com o propósito de refletir e, dessa forma, construir a compreensão crítica. Isso porque “Trata-se de buscar uma prática que se define por oferecer textos que possibilitem uma convivência mais sensível com o outro, consigo mesmo, com os fatos do cotidiano, com a vida e com a linguagem” (PINHEIRO, 2018, p. 123). Deve-se, pois, partir de atividades que realçam a

voz dos alunos, as manifestações e a articulação dos elementos conteudísticos, de forma que “(...) possibilita um relacionamento com o mundo concreto e com o mundo interior. Aqui, o fluxo da linguagem criativa não se prende a barreiras racionais; antes, entrega-se a um processo de experimentação, de criação constante e coletiva” (PINHEIRO, 2018, p. 89).

Do ponto de vista do ensino da literatura, Marinho e Pinheiro (2012) pontuam que os folhetos devem ter um espaço na sala de aula, de modo que seja considerado as características peculiares desse texto, e principalmente desfrutar da sua riqueza artística para desenvolver metodologias que contribui no processo de formação de leitores que consequentemente também favorece a aprendizagem dos alunos.

Diante do elo entre leitura e o letramento em foco, o ato de ler é mais do que decodificar, nesse viés a contextualização é de suma importância como podemos confirmar no livro *A importância do ato de ler*, no qual Paulo Freire expõe que a ação de ler é uma prática que não deve se esgotar na decodificação pura da palavra, e sim, se prolongar a leitura de mundo. Assim sendo, ambas devem caminhar juntas:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1999, p.11):

Alinhada a essa visão, a concepção da leitura dialógica aborda a interação autor – texto – leitor. Nessa tríade, o sentido

da leitura é formado do diálogo entre o texto e os sujeitos. Para as autoras Koch e Elias (2008, p.11):

A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo.

Considerando que o eixo da leitura também está diretamente interligado com o campo artístico-literário, é importante introduzir a literatura de cordel para suscitar, além da apreensão estética de sua linguagem, uma leitura conscientizadora a respeito das diversidades.

O campo artístico-literário é importante porque proporciona exercitar a leitura literária pelo viés da humanização ao trilhar o aluno pelos diversos mundos que o texto revela ao leitor. A BNCC destaca os motivos que justificam a abordagem da leitura e literatura de forma que ambas sejam trabalhadas em conjunto:

Por fim, destaque-se a relevância desse campo para o exercício da empatia e do diálogo, tendo em vista a potência da arte e da literatura como expedientes que permitem o contato com diversificados valores, comportamentos, crenças, desejos e conflitos, o que contribui para reconhecer e compreender modos distintos de ser e estar no mundo e, pelo reconhecimento do que é diverso, compreender a si mesmo e desenvolver uma atitude de respeito e valorização do que é diferente. (BRASIL, 2017, p.137).

No componente curricular (Língua Portuguesa), do ensino fundamental, a BNCC contempla no eixo da leitura o ensino de

literatura pautado no texto com fins reflexivos que permitam ao aluno aumentar os hábitos de uso da linguagem. Para essa fase escolar temos uma competência específica direcionada à leitura literária, a competência nove:

9- Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para a fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2017, p.85)

Assim, a experiência e possibilidades de serem exploradas no exercício da leitura do texto literário são múltiplas, e o texto da literatura de cordel pode ser um elemento presente em sala de aula pra tais fins.

De acordo com as considerações de Candido a respeito da literatura notamos a importância do texto literário para o aprimoramento das práticas de ensino que tem o objetivo de promover nas aulas o incentivo à leitura e reciprocamente a conscientização a respeito do bullying, assim através da leitura explorar também a função humanizadora do texto literário. Candido, (2004, p.180) conceitua esta função da literatura como:

O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar os problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós

a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

Torna-se importante ressaltar que o poema, enquanto protagonista na experiência de leitura na sala de aula, é envolvido por uma forma de conhecimento específico que necessita do leitor a construção de um saber instituído pela linguagem poética.

Reverberação sobre o convívio humanizado em “Brincar’ de bullying? É.... besteira!”

O folheto do autor Manoel Monteiro traz um tema interessante para refletir com os alunos em sala de aula, no sentido de verificar se “*Brincar’ de Bullying? É.... besteira!*” (2013). No tocante a sua composição estética, este poema está composto por 47 estrofes, cada uma constituída de seis versos, nesse padrão de sextilhas desenvolve um texto mais informativa, com o intuito de promover a reflexão durante a leitura.

Analisando a temática do cordel, o autor Manuel Monteiro mostra através das estrofes muito sobre o assunto, como também a preocupação com a falta de respeito com o próximo quando ao discorrer sobre o bullying evidência a necessidade da convivência com a diferença, ou seja, as características peculiares de cada um, como não devendo ser tomadas como motivo para xingamentos ou menosprezo.

Manoel Monteiro com sua linguagem poética inicia o cordel de forma implícita em relação ao tema, mais deixa bem esclarecido o malefício causado quando diz “Deixa como consequência /

Feridas comprobatórias / De falhas na convivência”, no decorrer do texto o autor discorre sobre onde e como acontece o bullying, alertando que tal fato ocorre na escola e também via computador (cyberbullying), nesse contexto o poema segue mostrando o que o bullying pode causar a vítima e mutuamente “aconselha” a não praticar ações prejudiciais ao outro, enfim continua incentivando o leitor a desprezar o comportamento que se configure como bullying e o cyberbullying.



A capa do folheto antecipa dados específicos do texto a uma primeira leitura. O título em letras grandes chama a atenção do leitor; além disso, a pontuação (ponto de interrogação) instiga a se refletir se o bullying é uma brincadeira, e as aspas realçam

sentidos diferentes para o termo brincar. Junto à imagem, possibilita questionar que brincar é esse que provoca a tristeza ao invés de alegria.

A ilustração é bem sugestiva em relação ao tema, os desenhos retratam a agressão do indivíduo. Tem-se no cenário dois agressores e uma vítima visivelmente em pranto que, de acordo com o contexto situado pela linguagem verbal e não verbal, trata-se de alunos. De forma que a temática é voltada para a escola; portanto, é um cordel que expõe um problema que pode ser posto à reflexão sobre e no ambiente escolar.

Nas estrofes a 8 -11, Manoel Monteiro mostra que quando o foco é apontar o defeito de alguém, isso torna-se incabível porque não existe ninguém perfeito, o problema é que a diferença está sendo vista como defeito. Então devemos deixar de expor os outros a situações de constrangimento, ou seja, “brincadeira de mau gosto”, visto que a perfeição não pertence a nenhum cidadão, cabe a cada um mudar o pensamento e conviver respeitando os que estão em sua volta.

08- Brincadeira de mau gosto

Deixa de ser brincadeira,

Olhar o “defeito” alheio

É a mais pura lezeira

Pois “defeito”? Todos temos,

Que queira que não queira.

09- Todo mundo tem “defeito”

Se é que defeito é ser

Diferente dos demais,

Assim meu, tu podes crer,

Pode ter dois parecidos,

Mas, iguais não vai haver.

10- Todos somos diferentes
Nisso aí somos iguais,
Um é baixo o outro é alto
Só que o alto não é mais
Nem o baixo por ser baixo
É menos que os demais.

11- Quem olha o “defeito” alheio
Esquece do seu “defeito”,
Julgado por esse prisma
Melhor mudar o conceito
Pois neste mundo ninguém
É cem por cento perfeito.
(MONTEIRO, 2013, p.4)

Na estrofe 13, o autor ressalta o termo igualdade deixando a ideia de que as nossas diferenças, sejam estas étnicas ou sociais, devem ser motivos para buscar a prática de bons sentimentos, uma vez que a igualdade está no ato de aceitar e não rejeitar. O cordel tender a mostrar a importância do tema e para provocar o debate desse assunto conflitante que ainda é muito comum nas relações sociais:

13- O que iguala as pessoas
Não é altura nem cor
Mas a forma de tratar
O semelhante com amor
Seja ele rico ou pobre

Seja do jeito que for.

(MONTEIRO, 2013 p. 5)

Percebemos no poema a presença dos termos, “guerra”, “desarmonizou”, “drama”, “doença”, os quais estão vinculados a representação prejudicial do bullying na formação do sujeito. Por outro lado, o cordelista usa palavras como: “convivência”, “harmonia”, limite, liberdade, na tentativa de desconstruir a prática do bullying, assim instigar um comportamento adverso a formas maledicentes de agir.

O folheto aborda o respeito ao outro quanto à diferença de cada um. A atuação do cordelista nesse contexto é bem expressiva, pois se verifica em determinados versos um caráter conscientizador que instrui o leitor a refletir sobre as ações que os seres humanos realizam sem se colocar na situação do outro:

22- Por isso caro amiguinho
Pense antes de ofender,
Divulgar maledicências,
Pois, amanhã pode ser
Seu nome que esteja lá
E aí, que vais fazer?

23- Por causa dessas tolices
Muitos dramas tem havido,
Pelas feridas deixadas
Na psique do ofendido
Chegando a necessitar
Do mesmo ser socorrido.

(MONTEIRO, 2013, p. 8)

Portanto, esse texto literário além de chamar a atenção do leitor devido à musicalidade das rimas que tornam a leitura mais dinâmica, reciprocamente traz uma temática bem familiar no espaço escolar. Assim, através do cordel, “Brincar “ de Bullying? É besteira!, o aluno é instigado a refletir sobre a necessidade do respeito ao outro, pois propicia uma leitura que deixa o discente diante de argumentos que conscientizam e valorizam a convivência saudável, os quais estimulam no leitor suscintamente questionamentos referentes a certos comportamentos humanos que não são condizentes com o convívio humanizado necessário nas relações de alteridade.

Considerações finais

Conforme o exposto, vemos a importância da Literatura de Cordel para a formação de leitores, por isso, a proposta de leitura do texto de cordel no ambiente escolar está orientada no sentido de contribuir para a formação de leitores que sejam capazes de discutir o texto tecendo a relação com o conhecimento de mundo que o cerca em sociedade.

Atualmente, têm ocorrido muitos casos de bullying nas escolas, os quais estão tomando uma dimensão assustadora da falta de respeito com o outro, que chega a extrapolar qualquer limite permitido pela sociedade, por isso refletir sobre esse tema nas escolas é relevante visto que recentemente aconteceu ataques terroristas em escolas, nos quais geralmente quem pratica os crimes alegam sofrer bullying.

Refletir sobre os bons comportamentos e respeito ao outro é buscar explorar o lado humanizador e a literatura muito pode

auxiliar nesse sentido. Por outro lado, a leitura do texto literário possibilita o leitor ter contato com as características da linguagem poética do cordel, o que torna a leitura mais atraente, possibilitando executar uma leitura mais dinâmica.

Assim, o ensino da literatura com proposta de textos que levem os discentes a se colocar no lugar do outro é significativo na construção desse leitor crítico, uma vez possibilitar momentos de reflexão sobre a presença e ausência de sentimentos e ações benéficas ou não ao ser humano. Em contexto de sala de aula, a cada dia, sentimos a necessidade da leitura de textos que envolvam discussões comportamentos que parecem inofensivos, embora, vistos com atenção, só ridicularizam o próximo. Observa-se, quanto é importante a escolha de textos com os quais o aprendiz se identifique, pois, além de diversificar a abordagem do processo de ensino-aprendizagem com práticas metodológicas para a inserção da literatura, criam-se, de forma lúdica, possibilidades de dialogar com o leitor mostrando a importância do convívio humanizado nas relações de alteridade.

Referências

BRASIL, Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017.

Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>>. Acesso em: 02/10/ 2018.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004, p.169 - 191.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 37.ed. São Paulo: Cortez, 1999.

KOCH, Ingedora Villaça. ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2ed. São Paulo: contexto, 2008.

MARINHO, Ana Cristina, PINHEIRO, Helder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

MORENO, Ana Carolina. *Brasil Cai em Ranking Mundial de Educação em Ciência, Leitura e Matemática*. G1 Educação. 06 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/brasil-cai-em-ranking-mundial-de-educacao-em-ciencias-leitura-e-matematica.ghtml>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

MONTEIRO, Manoel. *”Brincar” de Bullying? É ... besteira!*. 1ªed. Campina Grande: Camp Graf, 2013.

PINHEIRO, Helder. *Poesia na sala de aula*. 1.ed. São Paulo: Parábola, 2018.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de Leitura*. 6ªed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1988.

UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA O ENSINO DA LITERATURA POTIGUAR NO ENSINO MÉDIO: ATRAVESSANDO OCEANOS E VENCENDO DIFERENÇAS

Gilvan de Oliveira (UFRN)¹

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (UFRN-PPgEL)²

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de um trabalho de língua portuguesa realizado em 2018 com as turmas da 2ª série A e B no ensino médio da Estadual Maria Lídia da Silva, localizada na cidade de São Bento do Trairí, interior do Rio Grande do Norte. A orientação metodológica parte de uma abordagem dialógica da literatura e objetiva fomentar novas leituras do poema *Navio Negroiro* de Castro Alves a partir dos



1 MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS/PROFLETRAS/NAT - NATAL. gilvanoliveira.professor@gmail.com

2 sderivaldo10@gmail.com



poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* da “novíssima”³ escritora potiguar Drika Duarte. Adota-se neste trabalho numa concepção humanizadora da literatura, mediada pela leitura do texto literário e das relações dialógicas presentes na obra de arte. A parte final desse trabalho traz os resultados de algumas práticas de leitura realizadas durante o 3º bimestre de 2018 baseadas em instrumentos de avaliação escritos e orais que permitiram fazer associações temáticas entre Duarte (2014) e Alves (2015). No entanto, antes de descrever os resultados práticos dessas atividades, é necessário apresentar as discussões teóricas e metodológicas que fundamentaram este trabalho.

Por que ensinar e estudar a literatura norte-rio-grandense?

Ao propor a abordagem da literatura norte-rio-grandense em sala de aula, é importante ressaltar que seu ensino não pode se limitar apenas a uma necessidade local - região, estado ou país -, mas surge de uma necessidade universal do ser humano. A literatura, sendo ela regionalista ou não, cumpre seu papel desde que atenda a essa necessidade. Segundo Cândido (2017), a literatura faz parte daquilo que ele chama de *bens incompreensíveis*, garantida na constituição dos direitos humanos como “uma necessidade universal” (P. 177). Portanto, a escola, como instituição democrática, tem a obrigação de garantir que a literatura esteja



³ “Novíssimos” é nome dado aos novos escritores que têm surgido no estado e que vêm apresentando qualidade literária. Entre estes, destacam-se Márcio Dantas, Thiago Gonzaga e os escritores da escola currais-novense a exemplo do poeta Theo G. Alves.



sempre acessível àqueles que ocupam esse espaço de conhecimento. A escola deve ser o contraponto da sociedade que, muitas vezes, reproduz um espaço de desigualdades e não cumpre seu papel humanizador. Se a sociedade, em razão de ordem prática, valoriza mais os bens materiais em detrimento dos culturais, a escola não pode continuar reproduzindo esse discurso.

Nesse sentido é essencial ressaltar o papel social da literatura na escola, não somente porque ela uma fonte de conhecimento, mas porque, segundo Compagnon (2009), ela é única capaz de dar sentido à vida. Para o estudioso “a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem” (p. 29). Sem ela, a condição humana não pode ser compreendida e somente através dela que “seus leitores podem gozar melhor a vida, ou melhor suportá-la” (COMPAGNON, 2009, apud Johson, p. 48). Nesse sentido, a literatura desperta no indivíduo uma nova consciência, ajudando-o a lidar com as experiências traumáticas, ou seja, ensinando-o a viver melhor. Ao falar dos efeitos e da capacidade terapêutica da literatura, Zilberman (2009) lembra que ela contribui para o indivíduo “buscar um caminho para seus dramas pessoais ou sociais” (p.20). Nas palavras da pesquisadora, a literatura é a “condição básica de relacionamento entre os homens, porque faculta a expressão de seus dramas e das soluções possíveis” (p.20).

Além de sua capacidade terapêutica, Compagnon (2009) nos lembra que a literatura também nos livra da alienação e da injustiça social, contribuindo “para liberdade e para a responsabilidade do indivíduo” (p. 34). Cândido (2017) vai dizer que a literatura surge, primeiro, para suprir “uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade (p.188) e, em segundo

lugar, como “um instrumento consciente de desmascaramento”. Dessa forma, justifica-se a necessidade de ensinar e estudar literatura, principalmente entre um público cujo desconhecimento dela pode levar alguns a encarar a vida de maneira equivocada. Ela funciona como um remédio para corrigir indivíduos de seus desvios, ajudando-os a lidar melhor com as situações traumáticas, bem como livrando-o de sua condição de alienação.

O ensino da literatura potiguar: O que se deve estudar e se ensinar em sala de aula?

Ao pensar numa proposta para o ensino da literatura potiguar, é necessário fazer alguns questionamentos: Será que a literatura pode ser ensinada? Se tomarmos como referência os moldes de ensino que conhecemos hoje - conteudista e sistemático- talvez não tenhamos como argumentar a favor do ensino da literatura. Zilberman (2009), ao falar sobre essa questão, observa que “o texto artístico talvez não ensine nada, nem queira fazê-lo; mas seu consumo induz a práticas socializantes, que, estimuladas, mostram-se democráticas, porque igualitárias”. Apesar da discussão sobre a viabilidade desse ensino, Cosson (2016) considera “a escolarização da literatura” essencial para democratização do texto literário. Ele defende a necessidade dessa escolarização, pois mesmo sendo alvo de críticas, se bem conduzida pela escola, pode fazer toda diferença naqueles que a integra, desde que confirme seu poder humanizador. Segundo ele:

a questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem alerta Magna

Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização” (COSSON, 2016, p. 23)

A crítica de Cosson (2016) concentra-se na forma como essa escolarização acontece. Para ele é preciso romper com o círculo da “reprodução” ou “permissividade”, permitindo que “a leitura literária seja exercida sem o abandono do prazer, mas com o compromisso de conhecimento que todo saber exige” (p. 23):

Na escola, a leitura tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito de linguagem. (COSSON, 2016, p. 29)

Zilberman (2009) embora questione a possibilidade de se ensinar literatura, assim como Cosson (2016), aponta que a leitura é o ponto de partida para aproximar o aluno da literatura, pois como argumenta a autora, a leitura do texto atende “à necessidade de letramento, sobretudo de letramento literário” (P.15). Segundo ela, a escola, enquanto instituição social, tem o dever de colaborar com o aluno, aproximando-lhes da leitura, para sua autoafirmação, pois somente pelo “exercício da leitura do texto literário em sala de aula pode preencher esses objetivos” (p 18). Zilberman (2009) defende que cabe a escola estimular a leitura literária como forma de validar o ensino da literatura. Segundo a pesquisadora:

[...] a execução dessa tarefa depende de se conceber a leitura não como o resultado satisfatório do processo de letramento e decodificação de matéria escrita, mas como atividade propiciadora de uma experiência única com o texto literário. A literatura se associa então à leitura, do que advém a validade dessa (p. 16, 17).

Cosson (2016) volta a dialogar com Zilberman (2009) ao defender que a escola não pode oferecer ao aluno uma única leitura de uma obra, mas lhes apresentar várias possibilidades de leitura para que o ensino da literatura seja verdadeiramente significativo para eles. No entanto, alguns fatores não favorecem para que esse trabalho aconteça. Zilberman (2009) menciona a dificuldade da escola em “formar leitores competentes de textos escritos informativos e, simultaneamente, bons apreciadores de literatura?” (p. 15), devido outras tarefas de ordem mais pragmática.

Para Cereja (2005), o pouco êxito que o ensino literatura vem produzindo, deve-se aos resultados pouco satisfatórios que os alunos vem obtendo nos exames nacionais que avaliam habilidades de leitura e de escrita dos alunos, principalmente no ensino médio. De acordo com o linguista, isso acontece primeiro porque os professores, na sua maioria, não desafiam seu aluno para a leitura literária, devido à alguns fatores como falta de tempo e deficiência na sua formação. Outro fator que emperra o ensino da literatura, segundo Cereja (2005), está relacionado ao estudo da historiografia literária que parece predominar no ensino da literatura, principalmente no ensino médio.

A crítica de Cereja (2005) condena o fato de que a historiografia tomou o lugar que o texto literário tinha no passado e convida-nos a refletir sobre o caráter prático da literatura que deve ser sempre mediado pela leitura do texto. Para Cereja (2005), a historiografia

não pode ser desprezada, mas teria o seu lugar quando se trata da questão do ensino da literatura. Zilberman (2009), assim como Cereja (2005), também critica o modelo historiográfico da literatura. Para a pesquisadora, o papel da escola não é garantir o ensino ou historiografia de obras Canônicas, mas que a leitura ocupe o espaço destinado ao ensino da literatura. Nessa direção, a autora aponta que “não podemos deixar de ter presente o que a literatura oferece a seu leitor, incluído nesse processo o que representa o ato de ler” (p. 16).

Se o trabalho com literatura perpassa a experiência do aluno com o texto, então exige-se que esse trabalho possa abarcar um número maior de textos literários em sala de aula, mesmo que estes ainda tenham sido reconhecidos pelo cânon. Zilberman (2009) defende que a escola não pode mais reforçar a distância entre o erudito e o popular e se empenhar em promover o diálogo entre várias instâncias sociais e culturais de forma a integrar a todos no espaço democrático da instituição. Uma escolha baseada apenas na cultura erudita só reforça aceitação de uma herança cultural das elites econômicas do país. Ao optar pelo cânone, a escola não pode excluir outras formas de expressão de forma isolada da nova realidade cultural. Ela precisa repensar a forma de trabalhar a literatura e assumir a postura mais coerente de que “a constatação de que tudo é cultura, e de que tudo é válido, alarga as potencialidades de criação e de investigação, de que resulta o bem-estar reinante nos segmentos focados nas expressões da arte e do pensamento”. (p. 14). Nesse sentido, não se propõe que a escola abandone o cânone, mas que, a partir dele, possa alargar o horizonte de leituras dos alunos.

Compartilhando desse mesmo ponto de argumentação, Cereja (2005), ao discutir sobre a seleção de obras no ensino médio, critica a lista de livros indicadas para os exames de vestibulares brasileiros. O doutor em linguística aplicada não concorda que tenha que haver uma lista fechada, pois impede o caráter dialógico das obras. Ele defende que provas do vestibular deveriam “incluir, além das obras indicadas, outros textos e obras que com elas dialogassem, abrindo espaço, desse modo, para o estabelecimento de relações com outras manifestações artísticas e culturais, como a canção, o cinema, a televisão, o teatro e as artes plásticas” (p. 87). Essa postura fechada, segundo Cereja (2005), vem prejudicando o trabalho com a literatura na escola, pois como revela sua pesquisa, o trabalho com a leitura volta-se apenas para atender essa necessidade e com isso restringe “outras possibilidades de trabalho condizentes com a faixa etária, com a conquista do jovem para leitura” (p. 88). Para ele:

É ilusão imaginar que um acervo de apenas dez obras garanta a formação de um leitor competente. Essa formação, é claro, envolve a leitura de um número bem maior de obras, inclusive de algumas que não são consideradas ‘clássicos’ da literatura nem necessariamente e as mais cotadas para um exame do vestibular, como aquelas que estão evidência no momento, e despertam no estudante um interesse particular (CEREJA, 2005, p. 77).

Cereja (2005) considera a leitura de obras contemporâneas, um problema à parte e critica o fato de alguns exames não incluírem obras de autores contemporâneos, pois sendo sensíveis a críticas, os vestibulares se voltam para obras do passado, o que se distancia da realidade do aluno. Claro, que Cereja (2005) não argumenta a

favor de uma escolha irresponsável que atenda apenas as exigências do mercado, mais que seja coerente com o valor artístico e literário da obra. Ele mesmo faz uma ressalva, sugerindo que os vestibulares, ao ampliar sua lista de obras, deveriam incluir obras “mais representativas da língua portuguesa (brasileira, portuguesa, moçambicana, angolana, cabo-verdeana e do Timor Leste) e, eventualmente, algumas da literatura em outras línguas” (p. 87).

De outra maneira, deve-se ter cuidado, para que em nome dessa diversidade, possa-se aceitar qualquer obra como referência de leitura literária, pois o trabalho com literatura não deve ser guiado apenas pelo prazer estético que, muitas vezes, baseia-se na subjetividade do aluno que passa apreciar ou negar uma obra apenas por identificar-se, ou não, com ela. Cândido (2013) lembra que o estudo da literatura também passa pela forma. O crítico brasileiro ainda argumenta que a literatura “é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado” (P. 178). No entanto, Jouve (2013) demonstra que o impacto estético da forma segue sempre vinculado a história (p. 133). O linguista francês demonstra que o estudo da forma desvinculado de sua realidade exterior não garante seu valor artístico. Se por um lado, como falou Jouve (2013), a forma não é capaz de despertar “o interesse em si mesma”, por outro ela é capaz de criar “uma ordem definida que serve de padrão para todos e, desde modo, a todos humaniza” (CÂNDIDO, 2017, p. 181). Sendo assim, permite que os sentimentos, que na experiência de cada um de nós parecem vagos, “passem do estado de mera emoção para o da forma construída, que assegura a generalidade e a permanência” (CÂNDIDO, 2017, P.181).

Dialogismo: Uma proposta para o ensino da literatura norte-riograndense no ensino médio

A historiografia ou até mesmo a crítica literária especializada não deve guiar o ensino da literatura, pois este não é este seu objetivo principal, pois como bem lembra Todorov (2012) “sendo o objetivo da literatura a própria condição humana, aquele que lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2012, p. 92). O trabalho com a literatura potiguar, por extensão, não pode repetir o erro de trabalhar autores e obras canônicas, baseando-se apenas em trechos isolados de livros didáticos ou material de apoio, que trazidos fora de contexto em nada atesta seu valor literário. Deve-se, de acordo com Cereja (2005), reconhecer a diversidade das obras para poder permitir o acesso mais democrático da literatura. Dessa forma, nossas aulas serão muito mais ricas e diversificadas, favorecendo sempre ao dialogismo das obras literárias.

Dialogismo: Uma perspectiva Bakhtiniana

Numa perspectiva Bakhtiniana de dialogismo, as relações dialógicas estabelecem-se por meio de diferentes enunciados produzidos em diferentes épocas sobre a mesma questão. Bakhtin (2015) vai dizer que “dois enunciados alheios confrontados, que não conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em diálogo entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum” (p. 320). Nesse sentido, percebe-se a intenção daquele que produziu os enunciados novos não seja fazer referência a um texto fonte (intertextualidade). Mais

que a relação intertextual, estabelece-se também uma relação interdiscursiva entre o enunciado novo e aquele que o precede. Bakhtin (2015) demonstra que “dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos” (p. 331). Nesse sentido, a relação dialógica entre enunciados produzidos no passado não estaria condicionada a seu tempo, mas é capaz de produzir novos sentidos em épocas posteriores, desde que se aborde uma questão parecida. Nas palavras de Bakhtin (2015):

Não existe a primeira nem a última palavra, e não limites para o contexto dialógico (este estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo (p. 410).

Na perspectiva dialógica, os sentidos são sempre renovados e “não existe nada absolutamente morto” (p. 410). Dessa forma, a obra literária deve ser vista como uma *obra aberta* que não está presa à cultura de uma época, mas que pode suscitar novos sentidos à medida que se distancia no tempo em que passou a ser conhecida:

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mais não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e a compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só se revela as suas profundidades encontrando-se e

contactando com outro, com sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades de sentidos (BAKHTIN, 20154, P. 366).

Isso significa que uma obra que foi escrita num tempo distante de nossa atualidade pode ser lida com o olhar do presente. Seu sentido, portanto, não estaria condicionado a sua cultura e a seu tempo, mas de outras obras que, a partir dela, forem produzidas em culturas posteriores.

O ensino da literatura: Proposta dialógica de Cereja (2005)

A proposta apresentada por Cereja (2005) ancora-se no aspecto dialógico das obras. Assim como em Bakhtin (2015), o estudioso defende que a obra literária não pode ser fechada, mas aberta. Cereja (2005) lembra que “todo discurso artístico estabelece relações dialógicas com outros discursos, contemporâneos a ele ou fincado na tradição” (p. 178). Segundo o linguista, a literatura “como força dinâmica do processo cultural, “dialoga com outras artes e linguagens, às vezes tomando a dianteira do processo de mudanças (como ocorre no Surrealismo) às vezes ficando à mercê de mudanças que ocorreram em outras artes” (p. 201). De acordo com sua compreensão, se o professor pretende esgotar a leitura de um clássico da literatura nacional numa sequência de dois meses pode minar sua potencialidade. Cereja (2005) defende que o texto

literário deve ser o objeto central das aulas de literatura numa relação dialógica com o mundo com base em:

pelo menos duas dimensões: as suas relações com as situações de produção e recepção – nas quais se incluem elementos do contexto social, do movimento literário, do público, da ideologia, etc., conforme a visão de Antônio Cândido – e as de suas relações dialógicas com outros textos, verbais e não verbais literários e não literários, da mesma época e de outras épocas, conforme o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin. (CEREJA, 2005, p. 161).

Nessa perspectiva, “na aula de literatura cabe a música popular, a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, a TV, o cartum, o quadrinho. Cabem, enfim todas as linguagens e todos os textos, ou seja, a vida que com a literatura dialoga” (CEREJA, 2005, p. 201). Para não ficar só na teoria, Cereja (2005) apresenta sugestões de como a abordagem dialógica pode funcionar em sala de aula. Ele orienta que o professor possa “selecionar textos de um mesmo período (*abordagem historiográfica*) ou de períodos diferentes da literatura (*abordagem temática*) e promover um estudo comparativo entre eles, observando diferenças de enfoque e semelhanças à situação de produção” (P. 166, *grifos nossos*). Cereja (2005) resume a proposta dialógica do ensino de literatura em três abordagens: Historiográfica, temática e por gênero ou tradição. A abordagem temática da literatura- que serviu como orientação metodológica para este trabalho- parte da relação do texto literário com outros textos (de natureza literária ou não) que podem ser confrontados e ressignificados a partir de um novo olhar que é lançado sobre ele.

O ensino da literatura norte-rio-grandense: Saberes e práticas (Didatização da proposta):

Incluir obras de autores potiguares nas aulas de língua portuguesa é um desafio para os professores hoje. Primeiro porque não existe uma vasta opção de material didático que trate do assunto e tampouco uma disciplina específica para isso. Segundo porque muitos professores também não conhecem e também não demonstram interesse pelo tema. Visando amenizar essa situação, propomos um trabalho que pudesse incluir dentro programa da disciplina português autores regionais, partindo de uma abordagem dialógica do ensino da literatura no ensino médio. Neste artigo faremos um breve relato de um trabalho realizado no segundo bimestre de 2018 com a turma da 2ª série da Escola Estadual Professora Maria Lídia da Silva. Sem comprometer o programa de curso destinado a série, abordou-se obras de autores locais no contexto das aulas da 3ª geração do Romantismo a partir dos poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* de Duarte (2014) e *Navio Negroiro* de Alves (2015).

Duarte (2011) não entra no grupo de poetas e escritores potiguares reunidos na antologia de Duarte e Cunha(2001)⁴ e, pelo que sabemos, não figura em nenhum lugar do Cânon potiguar. No entanto, a poeta potiguar aborda temas que poucos autores potiguares demonstraram interesse. Ao optar pela “novíssima” escritora, pretendia-se valorizar a poesia de temática *afro* e, como aconteceu no século XIX com o poeta Castro Alves, combater o



4 Em Literatura do Rio Grande do Norte: uma antologia (2001), as duas autoras reúne em sua antologia apenas os escritores potiguares de quatro períodos, a saber: literatura de formação, literatura de transição, literatura modernista e literatura contemporânea. Publicada em 2001, a obra não considera os escritores surgidos nas duas últimas décadas.

discurso de opressão vivido pelas pessoas desse grupo étnico. Assim como os negros ganhou representatividade nos poetas do passado, deve-se encontrar outras vozes na literatura do presente que abrace as lutas daqueles que sempre foram oprimidos e cuja voz não pode ser silenciada. Por isso a necessidade de trazer para sala de aula o grito de poetas contemporâneos como Duarte (2014) para dialogar com essas vozes do passado.

Primeira atividade: Leitura e interpretação do poema Navio Negroiro

As alunos fizeram a leitura individualizada do poema *Navio Negroiro*. Na sequência, pedimos que eles apresentassem para turma a parte em que eles mais tiveram dificuldades de interpretação ou com a qual mais haviam se identificado. Em seguida foram feitas algumas intervenções sobre a linguagem do poema, apresentando algumas figuras de linguagens que contribuíram para o sentido do texto. Alguns aspectos diálogos fizeram parte dessa discussão, como, por exemplo, observar que o poema trazia uma intertextualidade com a narrativa bíblica de *Abraão* e sua serva *Agar*.

Segunda atividade: Produção escrita de poemas (associação por meio de versos)

Depois os alunos foram convidados a assistirem ao filme *Amistad* e fazerem um paralelo com o poema de Castro Alves. Na sequência, introduzimos o poema *Terra de Sofrimento* de Duarte (2014) e pedimos que fizessem paralelos com o poema *Navio Negroiro*. Alunos puderam fazer oralmente suas colocações e depois sugerimos que escrevessem estrofes, misturando versos da

poeta potiguar e do poeta Castro Alves. Dessa atividade, podemos obter algumas estrofes, das quais transcrevo duas:

Primeira estrofe:

Oh Mãe, navio partiu para o mar
Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas

Segunda estrofe:

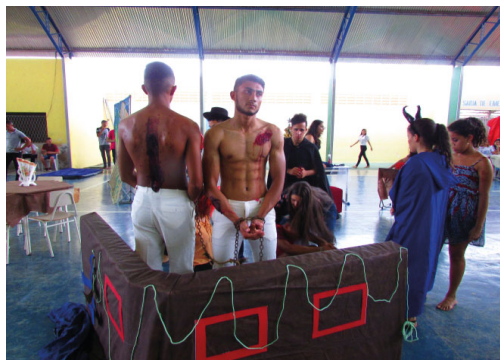
Homens do mar! ó rudes marinheiros,
Tostados pelo sol dos quatro mundos!
Meus companheiros
Feito bichos algemados

Nota-se, nessas estrofes, que o aluno seguiu uma linha de raciocínio ao agrupar os versos do poema *Terra de Sofrimento* e *Navio Negroiro*. Na primeira estrofe, observa-se que os primeiros dois versos de Duarte (2014) estabelecem uma relação dialógica - por associação temática- com o terceiro verso do poema *Navio Negroiro* de Alves (2015). O mesmo ocorre com a segunda estrofe onde os dois primeiros versos retirados do poema *Navio Negroiro* dialogam com os últimos dois versos da poetisa potiguar.

Terceira atividade: Dramatização da releitura dos alunos

Depois da produção escrita, os alunos passaram a fazer a leitura dramatizada do texto por eles produzidos. Durante a leitura, os alunos passaram dramatizar o texto, encenando o sofrimento dos escravos trazidos embarcações durante o período da escravidão. O trabalho encerra-se com apresentação da peça durante a

culminância do projeto “Restaurante Literário” que há dois anos faz parte do calendário de eventos da Escola Estadual Maria Lúcia da Silva. Como é possível conferir nas fotos abaixo:



Nessa peça, os alunos produziram um cenário que remontava bastante o sofrimento dos escravos trazidos nas embarcações durante a colonização. Os alunos fizeram um navio de papelão, confeccionaram chicotes, trouxeram correntes tudo para dar mais realidade a cena e vida ao poema. O poema era recitado ao som

do microfone numa espécie de jogral por dois cantores (alunos) que se reversavam na leitura das estrofes, enquanto alguns outros alunos dramatizavam os sofrimento dos escravos com “gritos, ais e preces” ao som de chicotes e correntes e as risadas de satanás, como é possível observar em parte do roteiro que os alunos fizeram e que fizemos questão de reproduzir aqui:

Cantor 2:

Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.

(Nesse momento ouve-se o barulho dos chicotes e os escravos tentando se livrar das chicotadas)

Comandante da embarcação (Com postura de ódio dirige-se aos marinheiros):

“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”

[...]

Cantor 2:

Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...

Conclusão

O projeto de leitura “Atravessando oceano e vencendo diferenças” é fruto de uma leitura dialógica entre os poemas *Terra de Sofrimento* e *Navegante Negro* de Duarte (2014) e o poema *Navio Negreiro* de Alves (2015). Por meio do recorte temático, o projeto proporcionou novas leituras e nos fez repensar o papel do negro na sociedade brasileira atual. A orientação metodológica seguida neste trabalho não tem a intenção de direcionar o ensino da literatura

potiguar, mas surge como uma alternativa, considerando a leitura literária e da experiência com o texto o ponto de partida para o estudo da literatura produzida em nosso estado. Além de servir de referência para trabalhos futuros de professores que venham a se interessar pelo tema.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Castro Alves o poeta da abolição*: Uma breve antologia dos poemas abolicionistas. São Paulo: Cereja Editora, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2015

CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a vida Social*. In. *Literatura e Sociedade*: Rios de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____, Antônio. *O Direito a literatura: Vários Escritos*: 6ª edição 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CEREJA, Willian Roberto Cereja. *Ensino de literatura*: Uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual Editora, 2005.

COMPAGNON, Antonine. *Literatura para quê?* in: _____ trad Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p 8 – 57.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário*- teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira, 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

JOUVE, Vicent. *Por que estudar literatura*. Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábolas, 2012.

LOPES, Edward Lopes. *Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin*. In. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. Diana Luz Pessoa de Brarros e José Luiz Fiorin (Orgs.). São Paulo: EDUSP, 2011.

ZILBEMAN, Regina. *A literatura e o ensino da literatura*. Curitiba: Ibpex, 2010.

_____, *O papel da literatura na escola*. In: *Via Atlântica*, Nº 14 DEZ/2008: UFRGS – FAPA, 2009.



Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 3218 4626

cauledepapiro.com.br



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

UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CCHLA UFRN

 editora
CAULE DE PAPIRO®

ISBN 978-65-86643-19-0



9 786586 643190 >