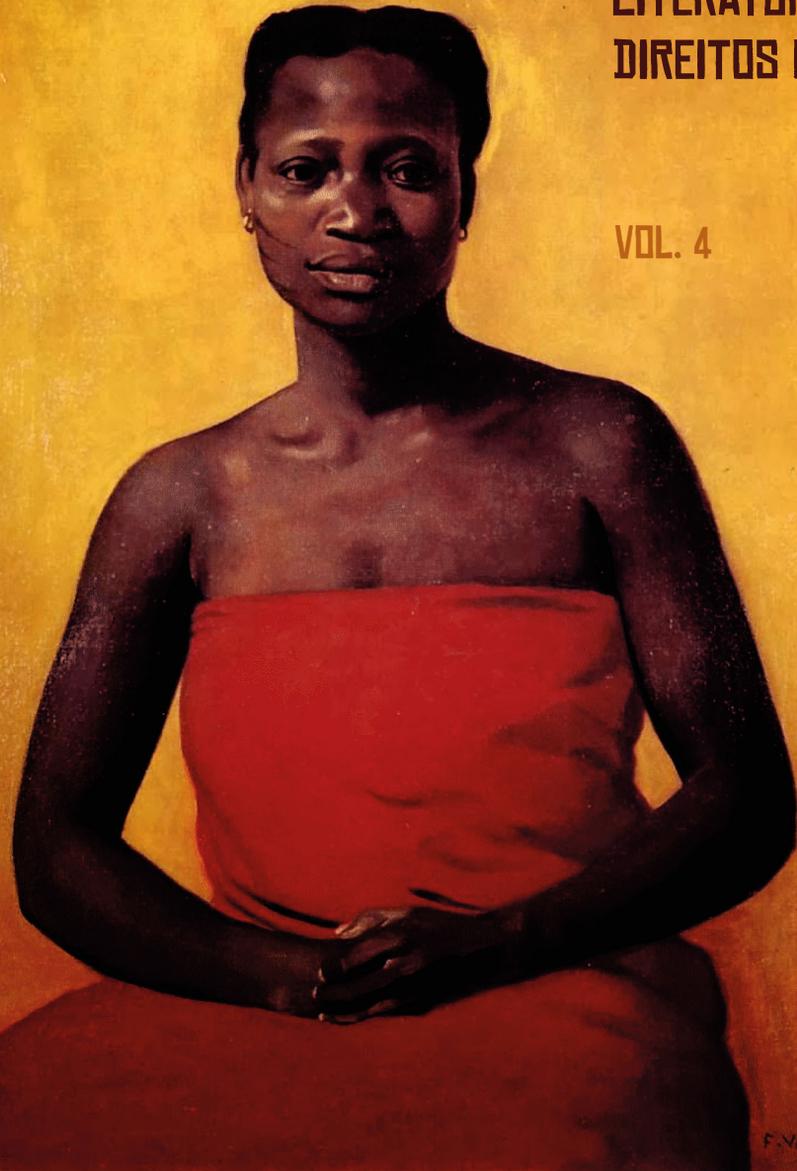


GRLOTS

LITERATURAS E
DIREITOS HUMANOS

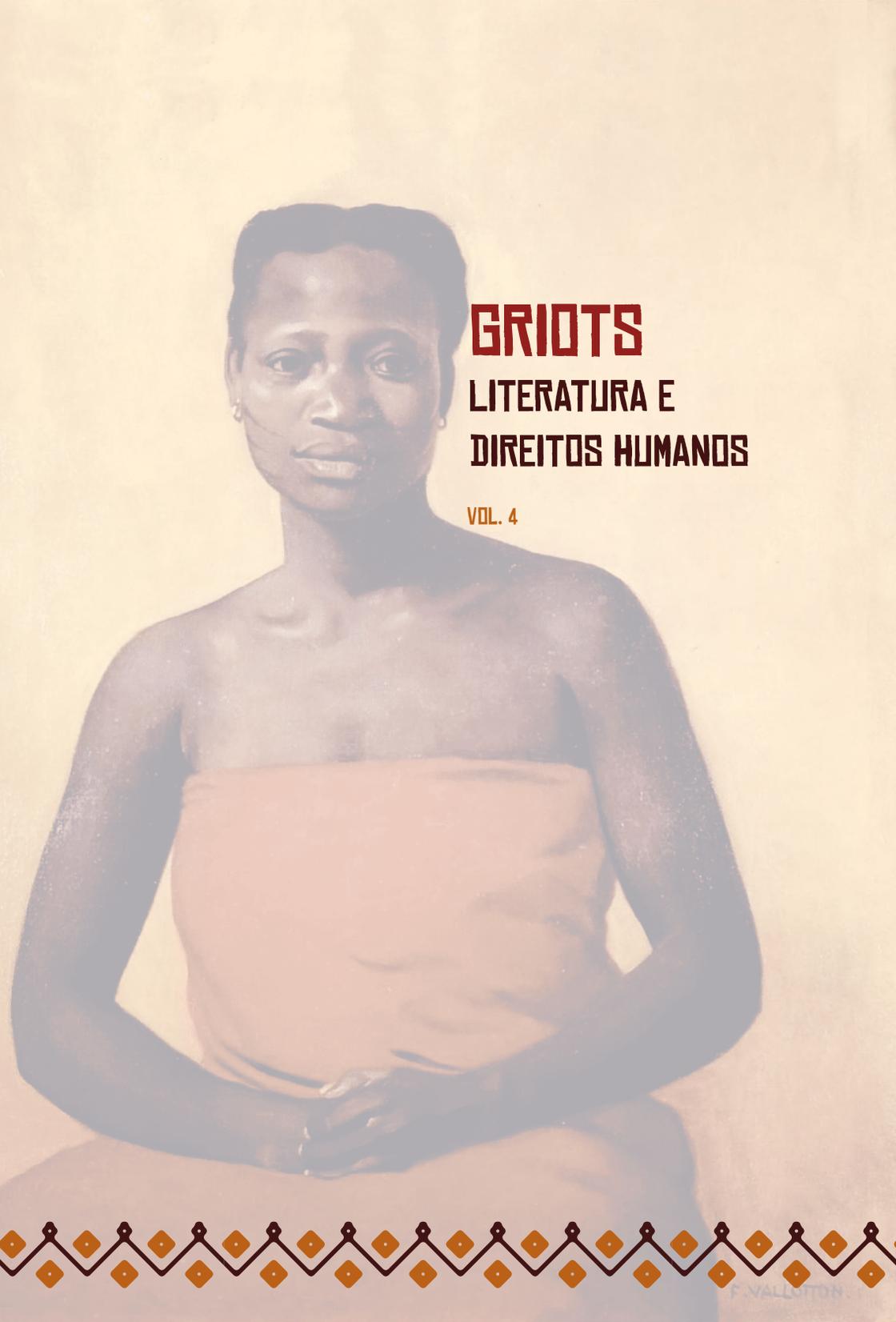
VOL. 4



editora
CAULE DE PAPIRO®




CAPES



GRIOTS

LITERATURA E
DIREITOS HUMANOS

VOL. 4



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. 4

 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.

299 p. : il. - (vol. 4).

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

ISBN 978-65-86643-23-7 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)

À Tereza de Benguela



*O imaginário brasileiro, pelo racismo,
não concebe reconhecer que as
mulheres negras são intelectuais.*

Conceição Evaristo



SUMÁRIO

- 11** A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM *SANGUE NEGRO*, DE NOÉMIA DE SOUSA
Maria Carolina Souza da Silva (UEA)
Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon (UEA/PPGLA)
- 31** TECELAGENS DO DESEJO FEMININO: O ERÓTICO EM AMARGOS COMO OS FRUTOS
Profa. Ma. Maria Geneicleide Dias de Souza (UFPB)
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)
- 45** A REPRESENTAÇÃO INFANTIL EM POESIA: SOB RECORTES DA IDENTIDADE DE ETNIA E GÊNERO
Profa. Dra. Maria Suely da Costa (UEPB/PROFLETRAS/PIBIC)
- 63** "ESCOVARA HISTÓRIA A CONTRAPELO" EM *A ESCRAVIDÃO CONTADA À MINHA FILHA* (TAUBIRA)
Maria Vagneide de Oliveira Ferreira (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB – UFRN/PPgEL)
- 85** MARIAMAR: PALAVRA & RESISTÊNCIA UMA LEITURA DE *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO
Profa. Ms. Maria de Fátima de Lima Lopes (UFRN/UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/UFRN/PPgEL)
- 101** A NEGRITUDE MOÇAMBICANA EM NOÉMIA DE SOUSA – *A VENDA COR DE ROSA FOI DEMOLIDADA, DEPREDADA E ESTILHAÇADA*
Profa. Ms. Mariana Alves Barbosa
Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino
- 125** O PERIFÉRICO NO CENTRO: POESIA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL
Mariana de Matos Moreira Barbosa (UFPE/PPGL)
- 139** DOIS CORAÇÕES FEMINISTAS
Profa. Dra. Michelle Aranda Facchin (IFSP)

- 155 **JUREMA SAGRADA: RESISTÊNCIA, FORMAÇÃO E RECONHECIMENTO DA IDENTIDADE NO NORDESTE BRASILEIRO**
Mirele Rosália Otaciano (UFPE/PPGL)
- 171 **A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E PURPLE HIBISCUS: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA REPRESENTAÇÃO DA POSIÇÃO AXIOLÓGICA DA MULHER FRENTE AO PATRIARCADO**
Naide Silva Dias (UFRN/PPgEL)
Prof. Dr. Orison Marden Bandeira de Melo Junior (UFRN/PPgEL)
- 191 **REIVINDICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DO TRÁFICO ATLÂNTICO DE ESCRAVOS PARA O BRASIL NOS POEMAS *NEGROS* E *NAVIO NEGREIRO* DE SOLANO TRINDADE**
Oscar Santana dos Santos (UFBA)
- 209 **A MÚSICA CONTEMPORÂNEA DA ÁFRICA OCIDENTAL: REFLEXÕES A RESPEITO DA CONTRIBUIÇÃO DA ARTE AFRICANA PARA A CIDADANIA CULTURAL**
Prof. Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo (UNILAB)
- 227 **A POESIA DE PHILLIS WHEATLEY ENQUANTO RESISTÊNCIA À ESCRAVIZAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS**
Renata Gonçalves Gomes (UFPB)
- 245 **O CAMPO LITERÁRIO EM MOÇAMBIQUE E O CASO DA REVISTA *CHARRUA***
Prof. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)
- 263 **LIAME MÃE E FILHA EM *AS MULHERES DE TIJUCOPAPO* DE MARILENE FELINTO**
Renzilda Ângela de Souza Ferreira de Santa Rita (UFRN/PPgEL)
Prof. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)
- 279 **AS LITERATURAS AFRICANAS NO CURSO DE LETRAS DO INSTITUTO UFC/VIRTUAL**
Prof. Dr. Roberto Pontes (Universidade Federal do Ceará)

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM *SANGUE NEGRO*, DE NOÉMIA DE SOUSA

Maria Carolina Souza da Silva (UEA)

Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon (UEA/PPGLA)

Considerações iniciais

O colonialismo português implementou uma dominação baseada tanto na violência física quanto na opressão ideológica que inferiorizou o povo moçambicano, partindo de pressupostos patriarcais, etnocêntricos e raciais. Os países que passaram pelo processo de colonização, como Moçambique, vivenciaram a violência e conflitos civis. As antigas colônias tornaram-se espaços de exclusão de grupos e segmentos sociais, aos quais foram negados direitos. A guerra de libertação nacional, desencadeada em Moçambique assim como em outras colônias, marcou o momento em que as futuras nações clamaram pela sua independência.

Nesse contexto de oposição ao regime colonial, a escritora moçambicana Noémia de Sousa apresentou-se como mulher

militante que lutou pela nação africana, pela dignificação das mulheres e pela busca de direitos. Não só fazendo contestação ao colonialismo português, mas também clamando e cooperando com uma geração de intelectuais, políticos e artistas em torno de um ideal de liberdade. Assim, por meio da poesia, deixou registrada sua impressão sobre aquele momento histórico.

Os conflitos originados na colonização que negou valores e direitos à população através da aculturação e escravidão, deixaram marcas nos corpos femininos. A resistência da mulher diante dos conflitos são revelados através da escrita literária feminina da poeta. Sua literatura é arma de luta contra a opressão, é recurso necessário para a conscientização e valorização da cultura local, fatores que apontam para um devir que anunciava a libertação nacional.

Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo analisar a situação da mulher moçambicana na obra *Sangue Negro* (2016). A voz de Noémia de Sousa representa a voz coletiva feminina, que reverbera por liberdade. Na sua poética estão representadas as mazelas e opressão do colonizador, em especial sobre a mulher que fora usurpada e silenciada pela subalternização que a colonização portuguesa fez acontecer em Moçambique.

O trabalho foi dividido em três partes. Na primeira, enfocamos a formação da literatura, em língua portuguesa, na colônia. Na segunda, a importância do surgimento da imprensa para a solidificação dessa literatura em Moçambique. Por fim, na terceira, analisamos “Poema” e “Moças das docas” (SOUSA, 2016), no intuito de apresentar a situação feminina que a poeta aborda nos seus escritos e a representação positiva da mulher metaforizada como a Mãe África.

Formação da literatura em Moçambique

A literatura sendo uma arte feita pelo homem reflete as manifestações e identidades culturais de um povo. A língua, como instrumento de comunicação, carrega consigo essas representações culturais tornando-se a ferramenta pela qual essa arte pode ser criada e transmitida. No caso da literatura realizada em Moçambique há uma dificuldade em se falar de manifestações e identidades culturais sem falar do colonialismo português.

No século XV, o rei de Portugal propõe uma expedição chefiada por Vasco da Gama para descobrir rotas marítimas para a comercialização das especiarias vindas do oriente. Em 1415, os portugueses cruzam o Estreito de Gibraltar, conquistam a cidade de Ceuta, em Marrocos, e tornam-se os primeiros europeus a estabelecerem contato com o continente africano (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006). Com isso, até o final do século XV, europeus penetram em países como Angola, Congo e demais do extremo sul africano até a costa oriental, adentrando em Moçambique em 1498. No ano de 1505 criam a fortaleza em Sofala e mais tarde, em 1507, na ilha de Moçambique, com o intuito de torná-la base para apoio dos navios que ali trafegavam com as especiarias asiáticas.

Com a entrada dos portugueses em Moçambique, comerciantes e missionários foram inserindo-se no país para apoiar conquistas militares criadas no interior, dominando assim o comércio para o reino. Essa primeira penetração mercantil é designada como a fase do ouro e dá início à fase do marfim e à fase dos escravos, pois com a grande busca de ouro em Moçambique mais portugueses fixaram-se nessa região, tomando o domínio, sempre em busca de novas formas de comercialização.

Essa busca em massa por mercadorias, não só dos portugueses, mas também de indivíduos de outros países, gerou nos anos de 1884 e 1885 uma Conferência em Berlim, que oficializou o neocolonialismo para a exploração econômica das colônias africanas pelos países europeus. Nessa corrida por terras africanas, através dessa conferência, destinaram a Portugal a posse do território moçambicano, originando um choque entre a cultura europeia e a cultura africana.

No entanto, essa posse de terras não ocorreu de maneira fácil. Os nativos durante anos entraram em conflito com os portugueses na tentativa de não perderem as terras. Mas, mesmo diante desse conflito o colonizador europeu ocupou definitivamente Moçambique. Essa ocupação coincidiu com o regime salazarista em Portugal, que objetivou inserir um nacionalismo português em suas colônias. Em 1926, dá-se início o regime ditatorial liderado por Antônio de Oliveira Salazar, que como forma de nacionalismo a seu país, sanciona a assimilação em Moçambique e outras colônias:

Segundo a lei da assimilação, o africano, a fim de ser oficialmente reconhecido como civilizado tinha que submeter-se a um processo de europeização. Para se tornar assimilado, o indígena via-se obrigado a abandonar os usos e costumes tradicionais, adotar a religião cristã, falar e ser alfabetizado em português e portar-se sob as normas do sistema econômico imposto pelos colonizadores. (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006, p.12).

A partir dessa lei, os portugueses tentam transferir sua cultura aos moçambicanos, que aos poucos se submetem ao processo de aculturação. Assim, o grau de civilização dos moçambicanos era identificado de acordo com a aquisição da cultura lusa, como a

língua portuguesa, o cristianismo e demais práticas “civilizatórias”. O impacto colonial ocasiona, na população local, a orientação de uma educação na língua do europeu, originando, assim, uma literatura com base na língua do colonizador. Chabal (1994), apresenta:

Pelo facto de as culturas africanas serem orais, o desenvolvimento da literatura africana só pôde ganhar forma através do uso da língua colonial europeia. Em resumo, as literaturas “nacionais” africanas desenvolveram-se numa língua estrangeira com poucas raízes culturais africanas e dentro do contexto de países “artificiais” – ou seja estados-nação que foram colônias – e nos quais o estabelecimento do estado precedeu a construção da ação. (CHABAL, 1994, p.16).

A língua portuguesa sendo então a forma modeladora em Moçambique evidencia que a cultura desenvolvida ali gira em torno dos parâmetros dessa língua imposta, que se torna parte da cultura moçambicana forçadamente. Para Chabal (1994, p.18), “Ainda que toda a língua normalmente derive de uma dada cultura, o uso de uma língua estrangeira por um povo, cuja cultura tenha outras raízes, não é modelado pelos parâmetros culturais da língua original”. Assim, emerge uma escrita e fala portuguesa que se refletem na literatura ali criada.

O choque entre as culturas é evidente nessa relação de enfrentamento que ignora as línguas nacionais. Os poucos escritores africanos, antes da colonização, e o não reconhecimento da tradição de uma cultura oral de transmissão de histórias, de geração em geração, marcam a exclusão e

posterior marginalização das línguas africanas diante da língua do colonizador.

Importa citar o fato de que foi a partir das políticas de assimilação que ações como a da criação da Casa dos Estudantes do Império (CEI), foram colocadas em prática. A Casa, localizada em Lisboa, era local de migrantes, onde se reuniam jovens oriundos de diversas partes do Ultramar, como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau e Timor. Mas, historicamente, a CEI teve importante papel na tomada de consciência e difusão das ideias nacionalistas e anticoloniais entre os estudantes advindos das colônias africanas.

O colonizador, incoerente, “deu um impulso à conscientização social, cultural e política de muitos dos súditos negros e mestiços do regime colonial” (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2006, p. 12). Possibilitou aos africanos conhecer outra vertente da história da África e de literaturas do mundo. O resultado seria a criação de uma literatura que tivesse relevância para sua terra e impacto para o mundo. A assimilação que deu, contraditoriamente, um impulso ao conhecimento do moçambicano, faz parte da primeira das quatro fases apontadas por Chabal (1994), a respeito do processo de evolução da literatura moçambicana. A segunda fase ocorre pelo processo de resistência dos colonizados, que lutavam em favor da independência do seu país e, também, na tentativa de resgatar a cultura africana, não deixando ser levado o pouco do que ainda existia de identidade e costumes. Noémia de Sousa encaixa-se nessa fase. Sua produção aborda a resistência, a luta do ser africano, além das raízes culturais que formam as sociedades do continente.

A terceira fase ocorre após a independência, lugar em que o escritor africano tenta impor a sua literatura e mostrar que de

tudo um pouco ele poderia escrever. Esse momento se dá pela busca de afirmação da sua escrita. Já a quarta e última fase é o período em que o escritor consagra a sua escrita e mostra suas posições políticas, ideológicas e culturais diante do mundo. Agora as preocupações dos escritores moçambicanos equivalem à mesma preocupação de escritores de todo o mundo, mostrando assim a evolução da literatura africana até a sua consolidação.

A imprensa em Moçambique

Ao longo da história, a imprensa tem demonstrado um papel importante da escrita, organizada em torno de crônicas jornalísticas, e também literárias. (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 13). Para falar do percurso da literatura moçambicana é necessário mencionar a imprensa, pois uma das formas de resistência foi através de crônicas que se entrelaçam perfeitamente com a crônica literária, produzida pelos escritores comprometidos em expor, com sentimento anticolonial, reivindicações sobre a colonização, pensamentos, valores sociais e culturais.

Carregada de um caráter contestatório, essa ferramenta pode ser considerada como um impulso dado aos escritores da época, para mostrarem suas opiniões e posições diante do colonialismo português. Assim, gerou-se um amplo círculo de leitores e escritores engajados, com uma atuação política e estética, empenhados na construção de uma identidade literária própria.

Acerca da história da imprensa em Moçambique é importante mencionar que a publicação do *Boletim Oficial*, em 1854, marca o início da imprensa na antiga colônia portuguesa. Mais à frente, em 1868, é criado o periódico *O Progresso* (primeiro jornal

não oficial da província), dando início as ideias de contestação do povo moçambicano diante do governo colonial.

O Africano (1908) e *O Brado Africano* (1918-1974), elaborados pelos irmãos José e João Albasini, abrigaram no seu suplemento “O Brado literário”, produções de diversos escritores, inclusive de Noémia de Sousa. *O Brado Africano* (1918-1947), foi um dos jornais mais marcantes e decisivos na divulgação da poesia moçambicana. Sendo veículo para o surgimento das primeiras manifestações de contradição e afirmação da cultura moçambicana, abarcou as produções literárias da escritora em destaque:

Paralelamente às formas de expressão popular, a escrita foi-se desenvolvendo, igualmente inspirada na experiência diária moçambicana. É importante não olvidarmos que a crítica escrita, como por exemplo, em *O Brado Africano*, tenha sido progressivamente reprimida desde os meados da década de 30. Por esta razão, as críticas ao colonialismo, neste período, eram quase exclusivamente sob forma poética, por ser meio de comunicação mais imediato e menos dispendioso, entre o reduzido número de intelectuais nas principais cidades (HEDGES, 1999, p. 225)

A voz de Moçambique, criado em 1960, também deu lugar a escritores expressivos como Rui Knopfli, Rui Nogar, José Craveirinha, Fonseca Amaral entre outros. Segundo Macedo e Maquêa (2007, p. 18), os jornais “foram o palco para o surgimento das primeiras atuações de autores africanos para expressar essas contradições e as primeiras necessidades de afirmação da cultura africana”. Dessa forma, constituiu-se um espaço privilegiado de divulgação de texto e de contato entre o autor e o seu público. Para as estudiosas, a situação colonial marca as produções iniciais de

uma literatura em língua portuguesa, produzida em Moçambique, nos anos de 1920 e veiculada nos periódicos.

Dor e resistência no canto lírico de Noémia de Sousa

Participando dessa nova forma de produção literária, Noémia de Sousa é uma das primeiras mulheres a escrever literatura em Moçambique. Reconhecida como “mãe dos poetas moçambicanos”, atuou como militante na conquista da independência nacional, sobretudo com a sua produção literária. Deu voz às mulheres colonizadas durante o período de escravidão, momento em que havia sofrimento e silenciamento advindo da opressão do colonizador. A poeta trata essas questões com bastante força. Sua literatura é ferramenta para a valorização e afirmação da identidade da mulher e do povo de Moçambique.

Dentre os poemas selecionados para uma análise mais cuidadosa, destacamos “Poema”. Nele presenciamos a metáfora do grito, constante na maioria dos versos da autora. O elevado grau de conscientização em relação à liberdade revela que não há mais espaço para o medo e para o silêncio. Também não há lugar para o choro e lástima. O momento é o de enfrentamento, conforme o eu-lírico relata e anuncia:

Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me
agora que rasguei a venda cor de rosa

e gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna
agora que minha alma de África se iluminou
e descobriu o ludíbrio...

E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”

Ò carrasco de olhos tortos,
de dentes afiados de antropófago
e brutas mãos de orango:

Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
traz teus instrumentos de tortura
e amputa-me os membros, um a um...

Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...

– que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,

me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta!

Basta!

(SOUSA, 2016, p.122)

No poema em análise, o eu solta a sua voz para dizer que é hora de dar um basta à toda submissão imposta pelo sistema colonial. É preciso purificar a alma, olhar para dentro de si e buscar o que foi escurecido pela dor e pela angústia. Assim, como podemos observar, o canto de Noémia de Sousa é simples, porém pontual em relação aos seus objetivos políticos. Seus versos são estratégias para que os seus leitores compreendam e se conscientizem das crueldades impostas aos povos colonizados.

O poema segue uma sequência de ações. O eu que habita, logo no início dos primeiros versos, denuncia os abusos coloniais representados por verbos que exprimem o seu pedido em relação a ação do colonizador: “Bates-me e ameaças-me/ Armas-me grades e queres crucificar-me /Condenas-me à escuridão eterna”. Após, apresenta a sua consciência diante da desumanidade dos portugueses - “Agora que levantei minha cabeça esclarecida”, sugerindo que é o momento de lutar pela sua libertação física e ideológica.

Na segunda estrofe, no segundo verso: “Agora que rasguei a venda cor de rosa”, está representada a retirada do véu colonialista que impedia a tomada de consciência. Consideramos que o véu mantinha as mulheres moçambicanas cegas diante das mazelas da ideologia do colono. O véu cor de rosa, marca da feminilidade, agora está fora do rosto. A mulher tem a chance de enxergar e lutar pelos seus direitos.

Na terceira estrofe a representação da consciência da identidade africana está presente no segundo verso: “Agora que minha alma de África se iluminou”. Aqui a identidade africana é reavivada para combater o colono. No final de cada estrofe ecoa o grito de combate ao colono: “E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”, afirmando sua posição diante das atrocidades do sistema.

O eu lírico feminino representa a voz da mulher subalter-nizada, marginalizada, silenciada pelo colonialismo, que ganha voz para denunciar todo seu sofrimento como mulher negra. Esse eu lírico, mesmo sabendo do poder do colonizador, enfrenta-o, criminalizando aqueles que derramaram sangue negro e os que ainda derramarão.

Noémia de Sousa dá voz às mulheres e a todos os indivíduos escravizados fisicamente e culturalmente. Estes, apesar de todo o sofrimento oriundo da colonização, ganham voz e demonstram resistência durante os anos de opressão. Encontra-se um eu lírico feminino que denuncia os abusos sofridos. Ela tem voz e propaga o seu grito de denúncia diante do ambiente em que a mulher foi colonizada pelo gênero e pela raça. Nesse sentido, o clamor pelo término das injustiças, presente em todo o poema, dá lugar à ação e o eu lírico se levanta para continuar lutando pelo seu povo: “me erguerei lúcida bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!”.

Na quarta estrofe, segue a descrição dos colonizadores aos olhos do eu lírico: “Ó carrasco de olhos tortos/De dentes afiados de antropófago/E brutas mãos de orangó”. A denúncia e o abuso da violência são mencionados: “Vem com o teu cassete e tuas ameaças/Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me/traz teus instrumentos de tortura/e amputa-me os membros, um a um...”. Além das agressões físicas, há também a contestação da exploração cultural e religiosa, que amputou os membros da identidade social e cultural do povo africano.

Compreendemos que a situação da mulher nesse poema é de luta e resistência. Representa a voz que descobre a renovação para a experiência do saber. A mulher ganha o papel do ser que busca o conhecimento para a liberdade física e intelectual. Sobre resistência Bosi (2002, p. 134), define que “[...] é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico”. Sendo assim, o eu lírico feminino representa as mulheres moçambicanas que, possuindo ligação com seu contexto existencial e histórico de opressão do colonizador, lançam mão de uma conduta de resistência perante o opressor.

Na análise de “Moças das docas” (2016), abordamos o tema da prostituição e os abusos sofridos pelas mulheres nos anos de colonização. Ao longo dos versos, relevam-se os espaços marginalizados, “Munhuanas” e “Ximpamanines”, onde habitam as mulheres prostitutas, pobres, negras, oprimidas pelo regime colonial-patriarcal de Moçambique.

Moças das docas

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Ximpamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.
De mãos ávidas e vazias,
de ancas bambaleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite,

Viemos...

Fugitivas dos telhados de zinco pigando cacimba,
do sem sabor do caril de amendoim quoditiano,
do doer de espádua todo o dia vergadas
sobre sedas que outras exibirão,
dos vestidos desbotados de chita,
da certeza terrível do dia de amanhã
retrato fiel do que passou,

sem uma pincelada verde forte
falando de esperança,

Vemos...

E para além de tudo,
por sobre Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.

Esperança de que a xituculumucumba já não virá
em noites infindáveis de pesadelo,
sugar com seus lábios de velha
nossos estômagos esfarrapados de fome,
E viemos.

Oh sim, viemos!

Sob o chicote da esperança,
nossos corpos capulanas quentes
embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros
portos, saciaram generosamente fomes e sedes violentas...
Nossos corpos pão e água para toda a gente.

Vemos...

Ai mas nossa esperança
venda sobre nossos olhos ignorantes,
partiu desfeita no olhar enfeitiçado de mar
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,
partiu no desprezo e no asco salivado
das mulheres de aro de oiro no dedo,
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre
substituindo as de prata,

partiu na indiferença sombria de caderneta...

E agora, sem desespero nem esperança,
seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade...
E regressaremos,
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao sem sabor do caril de amendoim
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

Mas não é piedade que pedimos, vida!
Não queremos piedade
daqueles que nos roubaram e nos mataram
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos
macios! Piedade não trará de volta nossas ilusões
de felicidade e segurança,
não nos dará os filhos e o luar que ambicionávamos.
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres!

(SOUSA, 2016, p.79-82)

No seu aspecto formal, o poema contém oito estrofes com variação no número de versos. Há um eu lírico coletivo: “Somos”, “Viemos”, “Regressaremos”. A predominância dos substantivos e adjetivos demonstram o sofrimento presente nos corpos e na alma das mulheres: “Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis/sem uma pincelada verde forte/falando de esperança”. Entendemos que a prostituição aqui é uma metáfora do remédio amargo, “sob o chicote da esperança”, é um eufemismo da dor do corpo.

Os verbos presentes no poema expressam a dor das moças das docas, “Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba”. Seus corpos, “capulanas quentes”, são testemunhas da dor sofrida em troca de moedas de cobre. A venda e dependência do sexo masculino para o sustento da mulher estão comprovadas nos versos: “dos homens loiros e tatuados de portos distantes”. Contudo, a voz do eu lírico solidariza-se com o sofrimento das mulheres violadas por “nômadadas doutros portos”. Resta e elas tornarem-se “fugitivas das ruas marinheiras da cidade”.

A negação do sujeito coletivo é a negação do brutal sofrimento imposto aos seus corpos: “Mas não é a piedade que pedimos, vida!/Não queremos piedade/daqueles que nos roubaram e nos mataram”. Assim, no verso “Agora, vida, só queremos que nos dê esperança”, o vocativo “vida” não consegue responder às ansiedades do eu lírico feminino coletivo. A dignidade precisará voltar, para serem mulheres novamente, posto que eram consideradas objetos comuns, com uma imagem deturpada da mulher negra, vista apenas como mulher erótica, de seios fartos e corpos voluptuosos. O poema denuncia de Noémia Sousa demonstra que a mulher moçambicana não é objeto; dela nascerá o sentimento de pertença,

de envolvimento e de posse daquele espaço construído sob o jugo da força, do preconceito e da discriminação.

A poeta apresenta os fatos de uma realidade circundante, expõe as ideias para poder debatê-las. Seguindo o pensamento desenvolvido por Sartre, ela acredita que o escritor precisa engajar-se e intervir na sociedade em que vive. A poética de Noémia é exemplo de que a literatura, nesta perspectiva, torna-se um dos meios mais eficazes de mudança social, contrária ao ideal de uma arte com o fim em si mesma. Segundo Sartre (2004):

Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numata sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor aja sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva. (SARTRE, 2004, p. 120)

A poesia de Noémia de Sousa, formada pelo engajamento que moldou a literatura em Moçambique, enfoca a necessidade de voltar às origens e trazer elementos que identifiquem o ser africano. A conjuntura social existente entre colonizados e colonizadores torna pública as ideologias e posições contraditórias, determinando, com isso, o espaço poético como possível espaço de resistência, de enfrentamento e autonomia.

Considerações finais

Conhecer a poesia de Noémia de Sousa é conhecer aspectos que marcaram o povo africano, em geral, e moçambicano, em particular. Também é perceber como se constrói a ideia de identidade através da literatura. É deparar com uma poética que, ao denunciar o sofrimento de um povo, possibilita a humanidade, essencial para que a vida em sociedade apareça em nós.

O nosso estudo demonstrou que a representação do povo moçambicano, em especial da mulher, foi criada por uma imposição do sistema autoritário português, estando assim a figura feminina relacionada ao erótico, sexual, pecaminoso e baixo. Comprovamos, através dos poemas selecionados, que as mulheres eram vistas como objetos e com uma imagem de alta libido. Além disso, verificamos que nos poemas está revelada a resistência da mulher africana que, apesar de oprimida e marginalizada, lutou e ainda luta pelo seu gênero, raça e pela sua nação.

Na poética de Noémia revela-se uma mulher que denuncia o seu sofrido cotidiano, a sua condição de ser mulher, negra, mas mesmo assim ela luta pela sua liberdade física e intelectual. Essa mulher enfrenta as atrocidades do sistema português. Supera a exploração, na esperança de um mundo que respeite as diferenças de raça, classe e gênero. A mulher também é vista como mãe África, sob a condição de um ser que acolhe e enfrenta com resistência e engajamento. De modo geral, a afirmação da identidade africana é valorizada nos poemas de Noémia de Sousa. A identidade da mulher, de sua terra e seu espaço tornam-se representações culturais de apoio e sustentação da afirmação dessa identidade feminina. Ela

resiste ao colonizador e aos parâmetros de Portugal, que visava sua elevação e, conseqüentemente, a dizimação do povo africano.

Concluimos as nossas considerações ratificando a força da palavra poética, palavra essa que traduz o comprometimento com a situação histórica, política e econômica de Moçambique. Sob esse prisma, sendo a literatura lugar ideal para a tomada de consciência e posterior negação à submissão, a poética de Noémia revela a participação ativa do intelectual africano no contexto de luta anticolonialista.

Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

HEDGES, David (org.) *História de Moçambique: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Vol.2. 2 ed. Maputo: Livraria Universitária, 1999.

MACÊDO, Tania; MÂQUEA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras e laços vol. 2*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2010.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* 3 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Cultural, 2004.



TECELAGENS DO DESEJO FEMININO: O ERÓTICO EM AMARGOS COMO OS FRUTOS

Profa. Ma. Maria Genecleide Dias de Souza (UFPB)¹

Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)²

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)³

Introdução

A escritora Angolana Ana Paula Tavares, harmoniza toda a sua travessia poética no livro *Amargos como os frutos: poesia reunida* (2011). Nesta coleção



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

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

3 Professor doutor Adjunto III do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Coordenador do grupo de pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI). E-mail: hermanorg@gmail.com



consta os seis livros de sua autoria: *Ritos de passagem* (1985); *O lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas na terra* (2010).

Nesta obra da poetisa Angolana é possível acompanhar o amadurecimento dos contornos líricos bem como as conclamações poéticas evidenciadas pelas dobras do tempo. Dito de outra maneira é fácil perceber as articulações da escrita, tendo em vista que no primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985) o processo criativo permeia um campo do espaço do individual, dando fruição aos seus desejos eróticos e por conseguinte a individualização de uma memória que habita a fertilidade. Já no último livro *Como veias finas na terra* (2010), o espaço da memória coletiva é valorizado, se coloca em eminência o estado do inorgânico, o sentimento da despedida como percebemos nos versos do poema *Entre luz e sombra* (TAVARES, 2011, p. 215):

Os mortos abandonam os vivos
Para viver em paz
Por entre as veias finas da terra.

A mãe terra ganha centralidade como última depositária, tanto do corpo, quanto dos desejos. As dimensões do telúrico se tornam evidentes com as expressões: deserto, aridez, dunas e areias.

A voz feminina mantém a centralidade no corpo dos seus poemas e é tecida nas assonâncias: “Que avezinha posso ser eu // agora que me cortaram as asas // Que mulherzinha posso ser eu // agora que me tiraram as tranças” (Mulher VIII); nas consonâncias: “CAOS // CACTUS // CACOS” [Caos]; e nas dissonâncias: “Há uma filosofia // do // quem nunca comeu // tem // por resolver

// problemas difíceis // da // libido” (O Maboque). A figura da mulher se constitui metonímicamente na linguagem revelando os deslocamentos de um feminino que se desdobra a cada poema eivado pelo movimento dos desejos. “Aquela mulher que rasga a noite // com o seu canto de espera // não canta // abre a boca / e solta os pássaros // que lhe povoam a garganta” [Aquela mulher que rasga a noite].

Os seis livros exaltam o corpo, a mulher, o desejo feminino. Tudo unido se condensa como uma dança entoando os ritmos da linguagem erótica. Dessa forma, temos o intuito de analisar criticamente a performance poética do erotismo que se apresenta ao longo da sua poesia. Possibilitando, assim, enxergar os recursos estéticos que traduzem o erotismo e vai ganhando tessituras metafóricas ao longo do seu percurso lírico

É perceptível que o erotismo adorna novos significados e assim vai se compondo de diferentes maneiras em cada obra. Revelando a singularidade do traço lírico da escritora que se utiliza também da metalinguagem para compor seus roteiros artísticos. “Passas as mãos como se respirasses // pela pele do poema” [ouço-te respirar entre as sílabas do poema].

A geometria dos corpos na composição do erotismo

A literatura e o erotismo mantêm uma relação de contiguidade. A palavra erotismo se popularizou no século XIX advinda mais especificamente do mito grego de Eros, significando Deus do desejo sexual (ALEXANDRIAN, 1993).

De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1998) o erotismo revela os desejos do humano. Por isso “o erotismo não é uma simples imitação da sexualidade: é sua metáfora.” Ou seja, o texto erótico é a representação textual da expressão da sexualidade. (DURIGAN, 1985, p. 38).

Para a Psicanálise o termo Eros é utilizado para designar as pulsões sexuais. Freud (1920 b) no texto *Além do princípio do prazer* explica que as pulsões podem ser: eróticas (ligadas a vida) ou tanáticas (estado inorgânico). As estudiosas Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985) refletem o erótico como uma cena teatral em que se descortina aos poucos o palco da ação.

Diante disso, é utilizado como recurso estético da literatura a metalinguagem como forma de provocar o estado lírico do texto erótico, com efeito Durigan (1985, p. 11) nos faz refletir sobre esse assunto:

A relação entre a prefixação de espaços para a representação sexual e o comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas.

Dessa forma, o erótico se desnuda pelo véu da metáfora, pelo verbo. “Dactilas-me o corpo // de A a Z” (Alphabeto). Este poema inscreve, sorratamente, as marcas do desejo deixando nítido um pedido. Ter o corpo acariciado do início ao fim, por isso a referência de A a Z. No poema Cerimónia secreta “Entoaram cantos breves // enquanto um grande falo // fertilizava o espaço aberto // a sete palmos da raiz.” Os verbos entoar e fertilizar

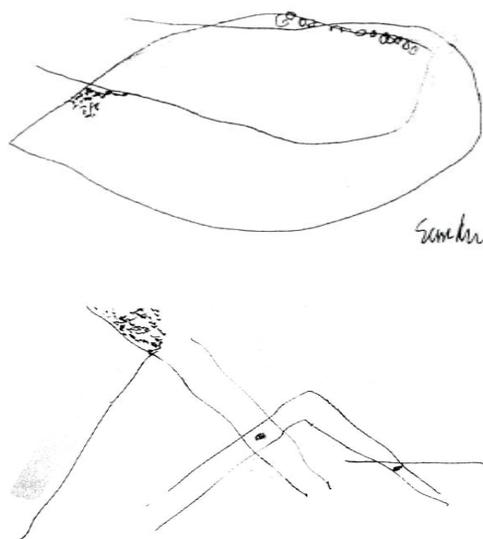
ocupam função primordial no poema de debulhar as volúpias. A escritora se utiliza dos elementos da natureza para compor um cenário sobre o sexo.

A sexualidade vai constituindo as representações das pulsões de vida dentro do projeto lírico da poetisa. De acordo com o texto *Erotismo e literatura* de Durigan (1985, p. 31) “O texto erótico, se podemos especular, se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram.”

O primeiro livro de poemas de Paula Tavares foi lançado em 1985 chamado *Ritos de passagem* este livro descortina sutilmente vários poemas com as configurações para o erótico. “colonizámos a vida // plantando // cada um no mar do outro” (colonizámos a vida). Assim como os desenhos do livro ajudam a ilustrar a face do desejo, o poema Alfabeto é um exemplo disso, as imagens do poema sobressaltam as ilustrações feitas pelo escritor José Luandino vieira.

O percurso poético em *Ritos de passagem* utiliza, metaforicamente, os elementos da natureza como forma representacional do corpo, dos órgãos sexuais, da sexualidade. “Frágil vagina semeada // pronta, útil, semanal // nela se alargam as sedes // no meio // cresce // insondável // o vazio...” (O mamão). Esse poema deixa as escâncaras a composição do fruto como metáfora da vagina.

Figura 1 e 2 – poema Mamão e Alfabeto



De maneira análoga, percebemos pelo traço dos desenhos as transfigurações de um erotismo que transgride a partir da ambiguidade das figuras. O traçado de Luandino capta a intenção da Paula Tavares, tecendo geometricamente proporções do corpo feminino.

A manga

Fruta do paraíso
Companheira dos deuses
as mãos
Tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos
se tratasse

surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pela faro.

Simbolicamente o fruto utilizado no poema remete ao amor e a fertilidade. Fazendo uma analogia a vagina, o poema tece seus recursos estéticos, evidenciando seu intuito de lançar as palavras metaforizando a volúpia do corpo. Desse modo, o poema trabalha com os elementos sinestésicos que a manga proporciona como: a sensação tátil “as mãos // tiram-lhe a pele”; visão do fruto “surge a carne chegadinha // fio a fio”; olfativa “o cheiro permanece // para que a encontrem // os meninos // pela faro” e o paladar “leve // morno // mastigável”.

Roteirizando os caminhos do corpo feminino, tecendo o discurso erótico. Assim é possível perceber os transbordamentos do gozo pela palavra a partir de quatro elementos: o olfato, o paladar, a visão e o tato. Os quais compõem o que denominamos império dos sentidos, por trabalhar analogamente a composição em relação ao fruto que se torna atrativo para ser devorado a partir da percepção, do cheiro, da pele, e do gosto. Bem como se adornam estes sentidos no contato sexual. Para Bataille (2014, p. 68) “Pode-se observar que o erótico tem um intenso tom de mistério, desejo, dependência da imaginação”.

No segundo livro da Paula Tavares, *O lago da lua* (1999), a poetisa apresenta o traço da escrita voltado sobre as suas vivências, reconfigurando tradições. O corpo é colocado em destaque em vários momentos, como podemos perceber em:

Ex-voto

(...)

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas

É possível percebemos a incidência do corpo na centralidade do poema. A territorialidade se destaca como marca de inscrição de uma voz e de uma identidade feminina, tal como um rito. O sagrado se poliniza no corpo.

Curiosamente, Paula Tavares escreve um livro de poemas com o título *Ex-votos*, lançado em 2003, onde também tem um outro poema de mesmo título. Nesse livro a autora registra as marcas e a memória de um povo.

Inocência Mata, no texto *Mulheres de África* (2006, p 430) explica:

considerando o tangenciamento entre feminino e mulher, pode afirmar-se que traz para a cena literária o sentimento individual, em toda a sua plenitude (que não apenas aquela que releva do político-ideológico) e querem expandi-lo para lá do nacional e atingir primeiro a condição feminina, depois, a condição humana, sem descuidar a discussão incômoda dessa condição nas relações internas de poder que trazem ainda a marca da inquietação, numa garimpagem, ainda e sempre, de um “eu” profundamente interior.

Assim, o feminino encontra-se no processo de feitura. A voz feminina entoada busca o reencontro com a identidade que parte do processo de interiorização do eu encontra no erotismo como forma de se constituir partindo para uma condição de elaboração exterior: o corpo. Esse se organizando como processo de subjetivação no universo da mulher angolana. Também é possível perceber ao longo das análises que os elementos da natureza vão geometricamente capturando as proporções do corpo feminino.

O tear erótico: cartografias do desejo feminino

*Meu corpo
É um tear vertical
(TECIDOS, P. 124)*

Para a Psicanálise o indivíduo se constitui a partir da linguagem. Desse modo, é pela linguagem que o sujeito introjeta a

sexualidade e é pela via do erotismo que a sexualidade se inscreve no corpo (KEHL, 2008).

Diante disso as cartografias, aqui estudada, se mostram como uma forma de delimitar as fronteiras do desejo feminino no projeto poético de Paula Tavares. De acordo com Joel Birman (1999, p. 31) nas “cartografias do corpo que a sexualidade é polimorfa implica enunciar que ela tem diversas formas de existência e de apresentação, se materializando, pois em diferentes modalidades de ser”.

Acompanhando esse raciocínio utilizamos os pressupostos da psicanalista Françoise Dolto (1996, p. 186) para explicar que “o desejo caracteriza-se pela manutenção de uma continuidade de vínculo com o outro, pelo qual ele se conhece e o conhece, e por ele é iniciado no mundo”. Ou seja, somos seres desejantes e o desejo se revela a partir do outro.

Os últimos três livros de poemas possuem uma estrutura marcada pela melancolia. Esta por sua vez eivada pela interiorização do eu lírico, recai sobre o corpo. Podemos notar a inserção dessa característica a partir do livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). No poema origens a melancolia se esvai a partir do passado, da memória.

Origens

Guardo a memória do tempo
e que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra,

das colheitas
e das cerimónias.

O livro *Manual para amantes desesperados* (2007) retoma o jogo do erótico personificando no corpo o teatro dos desejos. “Deixa as mãos cegas // aprender a ler o meu corpo // que eu ofereço vales // curvas de rio // óleos // deixa as mãos cegas // descer o rio // por montes e vales.” [Deixa as mãos cegas]. “A relação da palavra com o corpo revela que a diversidade das formas do sofrimento contemporâneo nos ensina que a expressão verbal e metafórica frequentemente utiliza o corpo como imagem”. (WINOGRAD, 2016 p. 22).

Como veias finas na terra (2010) o último livro de poemas da Paula Tavares debulha volúpias pelas palavras, bem como evidencia as agruras da vida, a morte, a solidão. “passas as mãos como se respirasses // pela pele do poema // os lábios gretados // do tempo // quando vinhas com palavras // bater-me à porta” (Ouço-te respirar entre as sílabas do poema). O poema é sentido sinesteticamente, pois é atribuída à pele, primeira vestimenta do nosso corpo, onde é possível sentirmos autoeroticamente o mundo. A pele é o tecido do corpo, é o tecido da vida. A pele está presente enquanto metáfora no poema e é também um exemplo de reflexividade, pois o poema revestido da palavra (as sílabas) reconfigura-se como a pele do próprio poema. O título deste poema ao deixar ressoar o sentido auditivo deixa de modo encoberto escapar as ressonâncias sonoras que se esbarram em outra pele: a timpânica. Dito de outra maneira, a captação do som na qual o eu lírico sugere perceber pelo sentido auditivo só é possível por causa da membrana (pele) do tímpano que reveste a parede interna do ouvido. Dessa forma, mais uma vez o poema mesmo pelo título remete à pele.

Considerações finais

A poesia das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa tem assimilado a escrita como projeto político e de identidade: Agostinho Neto, Paula Tavares, Amélia Dalomba (Angola); Noémia de Sousa, José Craveirinha, Hironcina Joshua (Moçambique); Ovídio Martins, David Hopffer Almada, Vera Duarte (Cabo Verde); Odete Semedo, Amílcar Cabral, Agnelo Regalla (Guiné Bissau); Francisco José Tenreiro, Costa Alegre, Alda do Espírito Santo, Conceição Lima (São Tomé e Príncipe); Ascenso Ferreira, Conceição Evaristo, Miriam Alves (Brasil) compõem o quadro, circunstancialmente, inscrito pelas ressonâncias do Movimento da Negritude e da tomada de consciência nacionalista e da visão questionadora da colonização e da Europa como centro do mundo.

Assim, paradoxalmente, a língua do colonizador é usada para inserir a voz silenciada das culturas nacionais, de países de língua portuguesa, e para denunciar as estratégias do discurso da colonização que visam atenuar a existência das culturas de tradição africana ou afrodescendentes.

Desse modo, interessa-nos mostrar, neste trabalho, as várias faces do feminino na poesia de Paula Tavares. Ressoando a voz de uma escritora negra que se coloca no *lócus* político de resistência e reinvenção, trabalhando no cerne da sua poesia com os processos composicionais do erotismo e colocando o eu lírico feminino na centralidade dos seus trabalhos.

O corpo feminino na poesia de Paula Tavares pode ser considerado transgressor, subversivo, ele ocupa o espaço da denúncia tendo em vista que o lançamento da 1^o edição de *Ritos de passagem* foi sob a égide da guerra civil que solapava o solo

Angolano. É importante destacar que o desejo na poesia de Tavares não é silenciado, mas a todo instante se contorce, mostra as suas reverberações, seja no corpo, ou desnudando pela palavra com o intuito de alcançar o império dos sentidos. Sua poesia é sinestésica e também imagética.

Dentro dessa perspectiva, insere-se a poesia feminina negra, demarcadora do espaço de engajamento de uma voz duplamente silenciada pela marca de gênero e pela colonização. Considerando a linguagem como refratora da existência, Inocência Mata (2006) nos diz que a escrita literária da mulher negra promove “uma subjetivação enunciativa, pela internalização do olhar sobre as relações de poder e por uma auto-reflexividade” tecida, como podemos identificar no projeto poético de Amélia Dalomba e Conceição Evaristo, cujos trabalhos estéticos instauradores da metapoesia refletem, sobretudo, um projeto político em que a afirmação da arte é a afirmação da voz, do estar consciente da mulher no mundo através da palavra.

Referências

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello, Rocco, 1993

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BIRMAN, J. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DOLTO, Françoise. **Sexualidade feminina: libido, erotismo e frigidez**. Trad: Roberto Cortes de Lacerda. -3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo, editora: Ática. Série Princípios, 1985.
- FREUD, S. (1920b) **Além do princípio de prazer**. Tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KHEL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008
- MATA, I. Literatura Angola - Dizes-me coisas amargas como os frutos: da Dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos. **Revista Ecos**. Edição nº 003. 2006.
- MORAES, L.R & LAPEIZ, S. M. **O que é pornografia**. São Paulo, Abril cultural, brasiliense. 1985.
- TAVARES, A. P. **Amargo como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- TAVARES, A. P. **Como veias finas na terra**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- TAVARES, A. P. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001
- TAVARES, A. P. **Ex-votos**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- TAVARES, A. P. **Manual para amantes desesperados**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- TAVARES, A. P. **O lago da lua**. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- TAVARES, A. P. **Ritos de passagem**. Poemas. Luanda: União dos Escritores Qngolanos, 1985.
- WINOGRAD, Monah. Corpo: natureza e expressão. In: NOVAES, Joana; VILHENA, Junia de (Org.). **Que corpo é este que anda sempre comigo?** : corpo, imagem e sofrimento psíquico /– 1. Ed. – Curitiba, Appris, 2016.

A REPRESENTAÇÃO INFANTIL EM POESIA: SOB RECORTES DA IDENTIDADE DE ETNIA E GÊNERO

Profa. Dra. Maria Suely da Costa
(UEPB/PROFLETRAS/PIBIC)¹

Introdução

Hoje em dia, assiste-se a uma transformação não só do veículo de publicação dos textos de cordéis (impresso e virtual), como também dos temas, voltados, por exemplo, para histórias sobre casos e personagens presentes no quotidiano, o que torna possível afirmar que essa literatura tem sido, na vida cultural brasileira, um elemento importante para a configuração identitária de vários setores nacionais. Dentre as temáticas abordadas pela literatura de cordel, é possível identificar as marcas de um discurso fortemente questionador e propenso à construção/reconstrução de uma representação de uma identidade de configuração positiva. Tais aspectos são notáveis em produções da cordelista cearense Jarid Arraes, escritora



¹ Linha de pesquisa "Estudos literários". E-mail: mscosta3@hotmail.com



comprometida com projetos sobre direitos humanos, atuando como jornalista na *Revista Fórum*, numa coluna semanal intitulada “Questão de Gênero”. Jarid Arraes trabalha com publicações de artigos nos quais escreve a respeito da educação popular e cidadania, diversidade sexual e de gênero, direitos e questões raciais.

O texto poético possui peculiaridades como, por exemplo, possibilitar as pessoas a criar e recriar mundos, além de descobrir outros significados para uma palavra que, carregada de musicalidade, desperta a emoção, a sensibilidade, a criatividade. Segundo Yunes (2010), a literatura aproxima as crianças das experiências humanas e das reflexões sobre a vida, oferecendo um processo em que elas vivenciam, pelas experiências captadas no espelhamento com o outro, que os ajudam a tomar decisões, a fazer escolhas, a criticar a realidade e a entender melhor as relações humanas.

Discutindo o processo de construção da identidade, tanto individual quanto coletiva, Habermas (1983) vai salientar o fato de que ambas passam por um processo de desenvolvimento que, em seu ápice, deve se caracterizar pela autonomia, pela consciência, pela corresponsabilidade, tanto sobre a história pregressa como futura. Essa identidade emancipada, competente nos usos da comunicação, descentrada de si e aberta a princípios universais é denominada por Habermas de identidade “pós-convencional”. Por sua vez, Hall (2003) orienta que devemos pensar a identidade não como fato já concluído, mas como uma produção sempre em processo, constituída dentro da representação social.

Estudar a respeito dessas representações em torno da personagem infantil contribui para que identifiquemos a literatura de cordel sob uma ótica mais contextualizada e transformadora em sua relação com questões do cotidiano. Implica ainda buscar

compreendê-la inserida em uma ação educativa, comprometida com a construção de uma sociedade democrática, preocupada com os aspectos em relação às histórias de vida, à diversidade étnico-racial, cultural e social. A discussão sobre identidade tem possibilitado compreender qual o lugar destinado à criança nessa sociedade marcada pela desigualdade e pela exclusão social, de modo a olhar a infância face as suas reais condições de vida, considerando-a no seu cotidiano.

Do ponto de vista da recepção, Alves (2008) discute que é a literatura de cordel proporciona uma ampliação do entendimento das diversidades sociais, políticas, econômicas e culturais. Há a possibilidade, segundo a autora, de fazermos uma relação entre o que está escrito e a realidade vivenciada. Abramovich (2008) pontua que, a partir do contato com um texto literário de qualidade, a criança é capaz de pensar, perguntar, questionar, ouvir outras opiniões, debater e reformular seu pensamento.

O universo infantil em torno da etnia e do gênero

Do ponto de vista da etnia, a historiografia literária nacional revela que a personagem do negro tem sido sempre colocada como vítima de um processo meramente histórico, escravagista, que até hoje provoca um olhar descentrado e naturalizador, marcado acima de tudo por estereótipos (Cf. RABASSA, 1966; SAYERS, 1958; BROOKSHAW, 1983). De certo modo, o que se revela nesses estudos é uma busca por uma dada sintonia entre as práticas sociais, culturais e a história político-social do país.

Contudo, nos cordéis de autoria de Jarid Arraes evidencia-se o protagonismo de mulheres negras. Em “A boneca preta de Juju” observa-se que a personagem central do cordel, Juju, questiona a mãe o porquê de possuir bonecas dos cabelos loiros, em que ela não se identificava:

Ô mainha, cê não sabe
Se não tem boneca assim
Com uma pele escurinha
Toda feita só pra mim
Pra fingir que é minha filha
Do cabelo enroladim?”

Sem saber o que dizer
A mãe decidiu buscar
Prometeu que acharia
Que a boneca ia lhe dar
E então no outro dia
Quis a boneca comprar.

(ARRAES, 2014d, p. 3)

Observa-se no cordel um seguimento padronizado no que diz respeito aos brinquedos que atendem somente uma parcela da sociedade, o que leva a personagem principal ao questionamento. Segundo Redin (1998), a expansão do capitalismo criou situações difíceis para a criança. O modelo econômico concentrado conseguiu maximizar desvios que jamais haviam atingido níveis tão dramáticos, com consequências fatais. Nesse sentido, Redin (1998, p.24) esclarece que a criança volta a não existir como um elemento significativo no processo histórico. Garante-se, contudo,

algum espaço específico, embora como atividade marginal ou “estrutura de consolação” em substituição a tudo aquilo que lhe foi tirado pela opção desenvolvimentista.

Conforme Candido (2011), a literatura é vista como instrumento que desmascara situações em que os direitos estão restritos ou negados. Tal pressuposto corrobora o fato de que por muitas vezes a discriminação, seja ela por etnia ou não, está velada, em algumas ocasiões passa até despercebida. Com relação à personagem Juju pode-se considerar que a ela estava restrita a boneca com a qual ela se identificasse, no entanto, sua mãe encontrou a solução:

Foi que andando pela rua
Viu alguém que anunciava
O serviço de costura
Que na rua ali chegava
“Costuramos qualquer coisa”
O rapaz desafiava

A mãe de Júlia se animou
E correu pra perguntar
Se aquele novo serviço
Saberia costurar
Uma bonequinha preta
Pra sua filha se alegrar

[...]

Não levou nem uma hora
E a magia aconteceu

Como fosse fantasia
A boneca apareceu
Muito linda e costurada
Como enfim se prometeu

(ARRAES, 2014d, p. 4-5)

As formas artísticas de uma maneira ou de outra acabam dialogando com os determinantes sociais, confirmando-os ou negando-os, isso porque são representações discursivas. No cordel, intitulado “Os cachinhos encantados da princesa”, observa-se uma narrativa fantástica, na qual, tem-se a princesa Mel que, através do seu cabelo, com seus fios cacheados, dá magia ao bosque:

Mas ninguém imaginava
Que Mel tinha uma magia
Responsável pela paz
E por toda a calmaria
Que o bosque carregava
E que o povo possuía.

Seu cabelo tão brilhoso
Por amor foi enrolado
Pois cada voltinha dele
Tinha um toque abençoado
O feitiço ali presente
Tava no fio cacheado.

(ARRAES, 2014e, p. 2)

Nota-se que o poema apresenta um discurso fantasioso em que coloca os cabelos cacheados como fonte de encantamento.

Porém, um monstro passa uma lama nos cabelos de Mel e os deixam escorridos. A princesa fica triste e toda a alegria se acaba. No entanto, uma senhora dá a solução: cortar o cabelo de Mel para que cresça novamente os belos cachos:

O tempo passou ligeiro
E o cabelo encompridou
Toda a força do feitiço
Para o bosque retornou
Era grande a harmonia
Que a magia ali causou.
[...]
E a princesa abençoada
Que gostava de cantar
Ajudava todo mundo
Sem nunca pestanejar
Pois sabia o seu papel
Com amor desempenhar.

(ARRAES, 2014e, p. 7)

O cabelo afro é marca identitária e cultural do povo negro, logo, o texto leva ao entendimento da importância e beleza que os cabelos cacheados têm. A representação do “monstro” leva a refletir sobre os aspectos que induzem a todo o momento que o cabelo siga o “padrão” dos fios lisos, entretanto, essa padronização imposta por uma parcela da sociedade leva, por vezes, a negar sua identidade. O cabelo Afro sempre foi carregado de simbologia. Podia indicar o *status* da pessoa, sua religião, entre outros aspectos. Portanto, para o negro a intervenção nos cabelos vai além da vaidade, é vista como questão identitária. Consequentemente, modificar os

fios, então, é perder suas características étnicas. Um exemplo de modificação são os alisamentos químicos.

Na perspectiva de gênero, tem-se o cordel “A lição que Sarinha deu em Zébedeu” de autoria da Jarid Arraes, pondo em evidência a perspectiva do universo infantil em torno da convivência dos gêneros masculino e feminino. Em sua estrutura textual, é possível identificar elementos de representações identitárias de gênero como forma de resistência às formas de preconceito e discriminação. As problematizações sobre o que cabe a cada gênero tendem por atingir as crianças e os jovens que, apesar da pouca idade, sentem o peso da discriminação imposta culturalmente por alguns setores da sociedade. No citado poema, Sara é uma menina marcada por vários predicativos: “espertinha”, “inteligente”, “sapequinha”, “firme de postura”, “brava”, corajosa”, “forte”, “vigorosa”, “tinha personalidade”. Porém, o “novato da turminha”, Zébedeu, que queria sempre ser “o centro de atenção” e “líder”, tratou de agir, pois “Não achava que era certo” / Sara ser a maioral”. Isso pelo fato de que:

Zébedeu tinha aprendido
Que menina era monlega
O seu pai tinha ensinado
Já querendo essa arenga
Dizendo para o seu filho
No mais feio lengalenga.
[...]
Quando Zébedeu viu Sara
Toda esperta e liderante
Ficou muito incomodado
Querendo ser o dominante

Se lembrando do ensino
Que menino é reinante

(ARRAES, 2014a, p. 3-4)

As duas estrofes representam um quadro de costumes, certezas e incomodações na percepção do jovem Zebedeu. Com base na padronização dos comportamentos que são estimulados ou podados de acordo com o gênero, pode-se afirmar que durante o processo de socialização, as crianças aprendem com outros membros mais experientes do contexto familiar, escolar, etc. a serem sujeitos sociais. Contudo, é importante considerar que essas relações construídas socialmente, do mesmo modo que podem ocorrer de forma saudável, respeitosa, podem, ainda, desenvolver-se legitimando preconceitos, atingindo pessoas e grupos que ocupam os mesmos espaços.

O poema “A lição que Sarinha deu em Zébedeu” acaba chamando a atenção para as relações de (des)igualdade entre os gêneros. Após vários episódios de enfrentamento, o menino concluiu e diz muito convencido: “Pai você se enganou / pois menina era forte / Isto ele comprovou”. O poema se fecha na perspectiva de desconstruir estereótipos negativos sobre o gênero feminino e ressignificar a ideia de igualdade entre os gêneros, desnaturalizando as desigualdades sociais, construídas historicamente, não atribuindo essas diferenças a fatores e condições biológica ou física.

É importante verificar que gênero é uma categoria de análise que precisa ser problematizada, para abolir dicotomias entre homens/mulheres. Contudo, somente os estudos de gênero não rompem com as históricas desigualdades das mulheres, pois não identifica claramente os sujeitos das opressões. É necessário,

pois, relacionar com as bases materiais e ideológicas do sistema patriarcal-racista-capitalista, que acabam produzindo relações sociais desiguais de classe, raça e sexo (CISNE, 2014). No regime patriarcal, a mulher é definida como “sexo frágil” e o homem o “sexo forte”, tornando, assim, a submissão da mulher uma condição dada. Ideia essa representada no poema em questão pela figura da personagem masculina Zebedeu em contraponto ao feminino.

A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe e isso supõe ignorar todos os outros sujeitos sociais que não se enquadram em uma dessas formas. Segundo Louro (1997, p.34), “Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos, presente no conceito de gênero”. O texto de cordel citado vem chamar a atenção para as diferenças entre meninos e meninas. No contexto de sala de aula, uma discussão nesse campo se torna relevante considerando que ambos os gêneros estarão envolvidos nas brincadeiras no âmbito escolar, pois sabemos que a escola é um local em que as crianças estão inseridas desde seus primeiros anos de vida e que contribui para a formação de identidades e formas de ver e se posicionar no mundo.

Para Abramowicz (2006, p.12), “diversidade pode significar variedade, diferença e multiplicidade. A diferença é qualidade do que é diferente; o que distingue uma coisa de outra, a falta de igualdade ou de semelhança”. Nesse sentido, podemos afirmar que onde há diversidade existe diferença, e nisto consiste a semelhança entre todos. A literatura é vista como instrumento que desmascara situações em que os direitos estão restritos ou negados (CANDIDO, 2011).. Tal pressuposto corrobora ao fato de que por muitas vezes a discriminação está velada, podendo em algumas ocasiões passar

despercebido. O contato com as experiências postas pelo texto literário possibilita a reflexão a respeito dos sentidos articulados pela linguagem.

O texto poético estimula a fantasia, podendo ser ao mesmo tempo fascinante e imprevisível. Gonçalves (2009) acredita que a poesia no contexto infantil ajuda na construção da personalidade da criança uma vez que ela permite a comunicação da criança com a realidade, ampliando o entendimento de si e a experiência do mundo através da palavra. Por sua vez, Cosson (2016, p. 17) aponta que a literatura “é a mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade, no sentido de que somos atravessados pelos textos e, de alguma forma, construímos e reconstruímos nossa identidade.

No cordel intitulado “A menina que não queria ser princesa”, de autoria de Jarid Arraes, tem-se a trama em torno da tentativa de fazer Tereza, personagem central, adaptar-se aos modos de outras meninas. Porém, Tereza gostava de correr, usar bermuda, de brincar de futebol, bola de gude, até que um dia fora castigada pelo jeito de ser. Ao ver a tristeza da filha, a mãe percebe o erro e volta atrás na sua decisão:

Conversou com o marido
E impôs sua conclusão
Tinha mudado de ideia
Não aceitaria “não”
Pois estava decidida
Com uma forte opinião.
Foram contar pra Tereza
Que tudo podia fazer

Rolar, pular e dançar
Escalar, cair e correr
E se gostasse de princesa
Isso também podia ser.

A menina deu um pinote
Correu pra pegar a bola
Era feliz dia e noite
Fosse em casa ou na escola
Era alegre o tempo todo
De bermuda ou camisola.

(ARRAES, 2014b, p. 5-6)

Observa-se no cordel um posicionamento de aceitação do jeito da menina querer ser e não gostar apenas de brincadeiras de bonecas. Neste, nega-se o estereótipo de princesas da era clássica que espera o príncipe e não tem muita iniciativa, apenas recebem as consequências das ações de outras pessoas. Além de criticar o padrão de beleza Barbie, o texto enaltece aspectos da mulher completamente independentes, curiosa e idealista.

A desconstrução do preconceito é sempre uma tarefa difícil. Contudo, por meio do jogo com a linguagem, a literatura tem o poder de levantar questionamentos que são postos como tabus sociais. É o que se apresenta no cordel “As mães de Karina”, de autoria da cordelista Arraes, ao levantar um questionamento sobre a adoção de crianças por casais homoafetivos. O referido poema chama a atenção para o que de fato deve ser levado em consideração: o modo que a criança deve ser tratada, com respeito,

amor, proteção e acesso à educação. No citado cordel, tem-se a relação das duas mães com a filha:

Explicaram direitinho
Com olhares de alegria
Que as duas eram mães
Que a Karina amaria
E a menina inteligente
Concordava e já sorria.

Para casa foram juntas
E Karina emocionada
Viu seu quarto colorido
Sua cama era enfeitada
Parecia até castelo
De rainhas encantadas.

(ARRAES, 2014c, p. 4)

O poema acaba por tratar de um tema problemático, atualmente, no país. Não há, no Brasil, lei que expressamente autorize a adoção por casais homoafetivos. Porém, decisões da Justiça brasileira garantem o direito, desde que os serviços de assistência social entendam que é para o bem da criança. Uma delas está na determinação do Supremo Tribunal Federal, em 2011, que reconheceu a união civil entre pessoas do mesmo sexo, facilitando o processo. Mesmo assim, são mais comuns os casos de guarda única, em que uma das pessoas do casal formaliza a adoção. Como o Estatuto da Criança e do Adolescente não trata especificamente do tema, apenas diz que é preciso apresentar reais vantagens

para o adotado e ter motivos legítimos, tem-se a possibilidade de concessões no país.

O texto poético, em questão, reforça a ideia de que, para a criança, o importante é o carinho e proteção que os responsáveis dão, sejam papais ou mães, o que importa e deve vir em primeiro lugar é a felicidade da criança e os direitos a ela garantidos. Outro ponto em evidência no poema é que o preconceito não nasce com a criança, esta deseja viver na segurança de um ambiente familiar. Posições estas que põem em destaque questões referentes ao direito humano em encontro com nossa subjetividade, formando pontos-vista.

No conjunto, o poema mostra que vivemos em um país estruturado e politizado por conceitos tradicionais de família. Na maioria das vezes esses conceitos são vistos como padrões, dos quais, quem se afasta, inevitavelmente, passa por uma série de preconceitos pré-estabelecidos e muitas vezes naturalizados. Por outro lado, expõe a questão da inclusão social, desconstruindo determinados padrões. Afinal, ao conceito de família não é somente o parentesco, mas sim a união de pessoas dispostas a se ajudarem, indo além de gênero e sexualidade.

Considerações Finais

A literatura traz consigo o poder de problematizar temas polêmicos da sociedade. Assuntos como morte, sexualidade, tristeza, violência, preconceitos, religião, dentre outros, não deveriam ser colocados distantes, mas vistos como uma oportunidade de se deslocar da vida imediata e uma possibilidade de encontro com o que ainda é desconhecido. Isso porque as crianças, desde que

nascem, sonham, se angustiam, sentem medo e também fantasiam. Às vezes se calam, mas também sabem que podem falar e opinar.

Nos textos de cordéis estudados, encontram-se vinculadas críticas à sociedade de forma que instiga o leitor a repensar casos ou conceitos dispostos socialmente. A discriminação seja pelo aspecto da etnia, orientação sexual ou de gênero é um fato que ainda persiste no cotidiano brasileiro e, por serem temáticas sociais recorrentes, a literatura problematiza ao elencar questões possíveis de serem refletidas pelo seu viés social.

Verifica-se, a partir dos folhetos de cordel aqui citados, a importância de a literatura problematizar temas relevantes e de repercussão no cotidiano, de modo observar que estas devem ser lidas e interpretadas como aliados para a construção de um novo olhar, principalmente sobre assuntos que ainda são considerados complexos e tabus. Compreende-se, pois, o papel da literatura ao pautar como matéria literária temas que, além de possibilitar novas experiências ao leitor, enriquecem e ajudam este a enfrentar os problemas internos e externos a sua vivência do dia a dia.

Sendo assim, as representações em destaque nos cordéis infantis citados acabam por preencher uma lacuna ao dar voz ao silêncio que se faz sobre determinados assuntos como, por exemplo, as relações homoafetivas, machistas e preconceituosas que existem no cotidiano familiar e social da criança. No contexto de educação, ao usar o texto literário para mediar essa relação do leitor com mundo, além de consolidar uma formação de leitor, também estimula o desejo pelo conhecimento e, ao encarar os ‘temas difíceis’, possibilita-se abrir espaço de liberdade em que a criança possa propor suas ideias e reflexões.

Um ponto relevante a se destacar é o fato de que, ao se caracterizar não só por uma riqueza estilística, como também pelas possibilidades de debate sobre a nossa realidade social, política e econômica, o texto literário de cordel tem sido um gênero presente também em salas de aula. O trabalho com a cultura popular e mais especificamente com a literatura de cordel possibilita ao aluno um contato com textos de sua origem cultural. Um aspecto importante é que esse contato não produz apenas um avanço nas habilidades de leitura e de escrita, permite também uma identificação com a mensagem cultural, produtora de cidadania. A leitura e reflexão a respeito de temas em torno da criança tornam-se relevantes, considerando a possibilidade de serem usados como uma das formas de conhecimento da realidade do passado e da nossa herança cultural, do tempo em que vivemos, assim como do outro e do próprio autoconhecimento.

Referências

ABRAMOWICZ, Anete. **Trabalhando a diferença na educação infantil**.

São Paulo: Moderna, 2006.

ALVES, R. M. Literatura de cordel: por que e para que trabalhar em sala de aula. **Revista Fórum Identidades**. 2008, ano 2, vol. 4, p. 103-109.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARRAES, Jarid. **A lição que Sarinha deu em Zébedeu**. Literatura de Cordel, 2014a.

_____. **A menina que não queria ser princesa**. Literatura de Cordel, 2014b.

_____. **As mães de Karina**. Literatura de Cordel, 2014c.

_____ **A boneca preta de Juju.** Literatura de Cordel, 2014d.

_____ **Os cachinhos encantados da princesa** Literatura de Cordel, 2014e.

BRAGA, Eliane Rose Maio. A Questão do gênero e da sexualidade na educação. In: BORGES, Francisca Neuma Fechine. **Literatura popular nordestina.** Recife, MEC/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978 (Col. Folclore nº 61).

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CISNE, Mirla. “Feminismo e Consciência de Classe no Brasil”. São Paulo: Cortez, 2014.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: Teoria e Prática.** São Paulo: Contexto, 2016.

GONÇALVES, M. de L. B. Poesia infantil: uma linguagem lúdica. **Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil. Anais.** Porto Alegre: PUC, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HALL, Stuart. SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

_____ **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

YTEN, Joseph M. **O que é Literatura de Cordel?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOURO, Guacira. L. **Gênero, sexualidade e educação.** Uma abordagem pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Belmira. O ensino de Literatura e a interconexão entre representação literária e história. In: **Leitura**. Maceió: Imprensa Universitária, UFAL, 2005.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Tradução Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

REDIN, Euclides. **O espaço e o tempo da criança**. Porto Alegre: Madição, 1998.

SAYERS, Raymond. **O negro na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

SILVA, M. “Poesia infantil contemporânea: dimensão linguística e imaginário infantil”. **Imaginário**. Universidade de São Paulo, São Paulo, vol. 12, n. 13, p. 358-380, 2006.

YUNES, Maria Ângela M. Panorama conceitual dos discursos sobre resiliência: Implicações para a educação. In **A motivação em diferentes cenários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 173 -183.

“ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO” EM A ESCRavidÃO CONTADA À MINHA FILHA (TAUBIRA)

Maria Vagneide de Oliveira Ferreira (UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB/UFRN/PPgEL)

A História é um tecido de contradições!
(TAUBIRA, 2015, p. 93)

*“quem pretende se aproximar do
próprio passado soterrado
deve agir como um homem que escava”*
(BENJAMIN, 2000, p. 239)

Na sua segunda tese, “Sobre o conceito da história” (1987), Walter Benjamin (1892-1940) questiona: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. Parece-nos interessante associar esse pensamento ao estudo de *L’esclavage raconté à ma fille* (2002), de Christiane Taubira. De fato, ao contar a história da escravidão, a autora guianense evoca a proposta do “materialista histórico”

benjaminiano, cuja tarefa é tirar os oprimidos do esquecimento, quebrar o silêncio da história oficial francesa sobre a colonização.

Christiane Taubira tem vários livros publicados, deputada pela Guiana de 1993 a 2012, foi ministra da Justiça francesa até 2016. Em 2001, durante o seu mandato, ela redigiu a proposta de lei reconhecendo o tráfico negreiro e a escravidão como crimes contra a humanidade. Em *A escravidão contada à minha filha* (2002), Taubira faz uma releitura da história dos sofrimentos e das revoltas das vítimas da escravidão na França no período colonial, um capítulo da história francesa contado do ponto de vista do colonizado – e não do colonizador. A filha faz perguntas, a mãe responde e a narrativa vai se construindo através de um diálogo.

Num certo momento, a mãe e narradora aborda a colonização da Argélia e aconselha a filha: “É sempre edificante mudar o ângulo de visão para um mesmo evento, especialmente desta envergadura e complexidade” (TAUBIRA, 2015, p.145), reforçando assim o fato de ver a história contada sob a ótica dos vencidos. Taubira repete inúmeras vezes tratar-se de uma história de extrema violência, difícil de digerir. Foi com a intenção de evitar o mesmo choque junto às gerações mais jovens que este livro foi escrito. Pressupondo que o texto literário, utilizando-se de elementos históricos, possa produzir efeitos políticos na vida prática da sociedade, seria possível que a literatura – a exemplo de *A escravidão contada à minha filha* (2002) – contribuísse para revisitar a memória dos esquecidos, tarefa delegada aos historiadores?

Na tentativa de responder ou de pelo menos refletir sobre a pergunta proposta, aproximamos a obra mencionada ao materialismo histórico benjaminiano, com o intuito de averiguar a possibilidade de a literatura revelar “a história rasurada” como afirmava



Glissant (1981), pois o capítulo sobre a colonização francesa foi omitido da história da França por muito tempo. “Escovar a história a contrapelo”, como defende Benjamin, é restituir a memória, é trazer para o presente as vozes que se encontram submersas, silenciadas, para corroborar com a história e a construção da identidade. Esse silêncio começa a ser quebrado no século XX, através de movimentos culturais e políticos que propiciaram mudanças profundas na arte em geral e na sociedade mundial.

Na França, a Negritude marcou o início da luta pela consciência e resgate do passado dos colonizados, influenciando a busca da identidade do negro. Para Munanga (2012), esta última funciona como uma terapia de grupo, ele a considera condição prévia para fazer parte e sentir-se membro de uma coletividade. Ele continua:

O negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua *negritude* antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a rede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2012, p. 18-19. Grifo do autor).

O autor enumera três fatores essenciais que compõem a construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. O fator histórico é considerado, por ele, o mais importante na medida em que “constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo” (MUNANGA, 2012, p. 53-54). O povo que tem uma história comum poderá ter mais coesão e estabelecer uma relação

de segurança coletiva; razão pela qual os colonizadores destruíram a memória coletiva dos escravizados e colonizados.

Viart traz um questionamento que corrobora com a abordagem do fator histórico em uma obra literária contemporânea: “[...] *qual é a autoconsciência da comunidade literária ativa hoje?* Que consciência de nosso tempo, de suas preocupações, de suas tensões ou de seus impulsos os escritores manifestam em suas obras?” (2012, p. 87). Ao escrever sobre a história da escravidão, Taubira revisita a sua própria história e da comunidade a qual pertence. Ao compartilhar a sua história, toca nos conflitos do presente causados por questões do passado. Expor e dividir as suas preocupações com o racismo, a escravidão moderna, a indenização do povo outrora escravizado, a desumanização do humano em nossa sociedade atual, são alguns dos temas abordados em *A escravidão contada à minha filha* (2002).

Voltemos ao materialismo histórico de Benjamin. Em primeiro lugar, gostaríamos de precisar que não abordaremos o aspecto messiânico da filosofia da história apresentada pelo autor. Consideraremos, sobretudo, o efeito político de sua concepção. Isto é, de que o historiador materialista não deve relegar os oprimidos ao esquecimento. A expressão “escovar a história a contrapelo” norteará alguns tópicos da nossa análise.

Na tese VII, *Sobre o conceito de história* (1987), Walter Benjamin inicia sua reflexão fazendo uma alusão ao historiador francês Fustel de Coulanges (1830-1899), gênio do século XIX. Tratou a historiografia francesa de uma forma científica. Michael Löwy (2005, p.71) o descreve como adversário declarado da democracia e da república, defensor da família, da religião e da propriedade. Era positivista, considerava que “a história é ciência

pura, uma ciência como a física ou como a geologia” (LÖWY, 2005, p.71).

O materialismo histórico rompe com esta forma de abordar os fatos históricos; a proposta é de se afastar da suposição de que as transformações históricas ocorrem de acordo com leis, semelhantes em rigor às leis físicas ou naturais, de tal modo que o curso da história pode ser predito, mas não alterado pela vontade humana. Walter Benjamin denuncia a identificação do historicismo com a história dos vencedores, por estar sempre ao lado dos mais fortes, dos dominadores, da classe dirigente. O historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor sempre beneficiando os dominadores em detrimento dos oprimidos.

Christiane Taubira torna visível essa empatia ao citar um ditado africano onde indaga sobre o ponto de vista de quem conta a história: “se as histórias de caça fossem contadas pelos leões, elas seriam diferentes das que contam os caçadores” (TAUBIRA, 2015, p. 144). Este ditado exemplifica a proposta do materialismo histórico de se afastar do historicismo, ou seja, ver e ouvir o outro lado da história, a fim de interrogá-lo. Por conseguinte, configura-se o discurso do oprimido contra a hegemonia da classe dominante, do qual Taubira é representante por intermédio de sua obra *A escravidão contada à minha filha*. Vejamos alguns exemplos. A narradora descreve Solitude e Delgrès como heróis da história dos oprimidos que devem ser conhecidos e rememorados.

Enquanto isso, fabrico meu mel da vida de Solitude, companheira de Delgrès, enforcada no dia seguinte depois de seu parto por ter lutado até o fim contra a restauração da escravidão por Richepance em Guadalupe, sob as ordens de Napoleão Bonaparte. E venero Delgrès, guadalupense, coronel do exército

francês, que decidiu perecer com seus homens, explodindo o Forte Matouba, onde tiveram sua última batalha contra as tropas de Richepance. Em 10 de maio de 1802 (TAUBIRA, 2015, p.87-88).

Na sua leitura sobre as teses de Benjamin, Löwy (2005, p.73) considera a expressão “Escovar a história a contrapelo” de um formidável alcance historiográfico e político. Concordamos inteiramente com a sua opinião. Nas Antilhas, a questão de se colocar no lado oposto para interrogar a história emergiu com Aimé Césaire (1913-2008) considerado o mais importante poeta surrealista, dramaturgo, ensaísta e político; e com o escritor, poeta e político guianense Léon-Gontran Damas (1912-1978), ambos fundadores da Negritude. Não podemos deixar de citar o médico psiquiatra, filósofo, ensaísta marxista e revolucionário Frantz Fanon (1925-1961); e o escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta Édouard Glissant (1928-2011).

Glissant (1997, p.224) considera que a história foi rasurada, o escritor deve escavar a memória como um arqueólogo, seguir os rastros como um caçador ou um detetive em busca de vestígios, de traços, de pegadas deixadas, ideia que converge com a teoria do rastro e do materialismo histórico de Walter Benjamin. É preciso recontar a história da escravidão, quer seja ficcional ou não. O texto literário quando ficcional não deixa de ser uma representação da realidade. De fato, a história como consciência atuante e a história como fato vivido não são assuntos só para historiadores (GLISSANT, 1997, p.228).

Nessa perspectiva, o seu pensamento se articula com o de Ginzburg sobre as narrativas ficcionais e as narrativas históricas. Há um elemento comum em ambas: a representação da realidade

(GINZBURG, 2007, p.9). Ele conclui com esta formulação: “os historiadores falam do que foi (do verdadeiro), os poetas, daquilo que poderia ter sido, (do possível)” (GINZBURG, 2007, p.14). Podemos também empregar o termo de Dominique Viart, que considera a ficção de testemunho como “uma forma literária, independentemente da realidade atestada ou não dos fatos”(2005, p.203).

No ensaio *A palavra e sua função social*, Volochínov afirma que “a palavra, por sua própria natureza intrínseca, é desde o início um fenômeno puramente ideológico” (1930, p.193). Portanto o signo linguístico, sendo uma criação social, é preenchido de ideologia, é um produto da história humana; não só reflete (transcreve objetivamente), mas *refrata* (transcreve subjetivamente) todos os fenômenos da vida social (1930b, p.195). Assim, a *refração* é a interpretação do “eu”, a partir da própria subjetividade, do ponto de vista do “eu” sujeito, naquele determinado momento, sob o ponto de vista da classe social a qual a pessoa pertence. A língua, quando materializada, traz em si a visão de mundo dos falantes.

A palavra representa um ponto de vista *valorativo* que não só reflete, mas refrata a realidade representada por pessoas pertencentes a classes sociais diferentes. Portanto, sob um determinado ponto de vista que refrata os interesses sociais dos falantes, as palavras são condicionadas pelas relações de diferentes sujeitos, pertencentes a diferentes grupos ou classes socialmente organizadas. Não devemos desconsiderar a importância do sistema de concepções, de opiniões, de ideias, de avaliação de classe, de ideologias; estes aspectos adquirem um papel importante tanto na construção semântica quanto na organização da enunciação. A palavra reflete as contradições, o movimento dialético, a sua

“constituição” e mudanças sociais e temporais (VOLOCHÍNOV, 1930, p.191).

Viart denominou a busca da memória de “ética da restituição”, praticada pelos autores através da interrogação e da procura, acrescentando que há “Por um lado, o ‘dever de recordação’, por outro um ‘trabalho de memória’, de acordo com a fórmula avançada por Paul Ricoeur em *Memória, história, Esquecimento* (VIART, 2012, p.92, grifos do autor). Paul Ricoeur sugere por sua vez que “unamos a noção de dever de memória, que é uma noção moral, às de trabalho de memória e trabalho de luto, que são noções puramente psicológicas” (2003, p.7). O autor entende por dever de memória, o dever de não esquecer, sendo, muitas vezes, uma reivindicação feita pelas vítimas de uma história criminosa; é o reconhecimento que se deve justiça às vítimas. O esquecimento, de acordo com o autor é, certamente, um tema em si mesmo, diz respeito à noção de rasto, na sua multiplicidade de formas: “rastos cerebrais, impressões psíquicas, documentos escritos em arquivos. O que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é, antes de tudo, a noção de apagamento, de destruição” (RICOEUR, 2003, p.7). Em sua conclusão, ele salienta que o processo de rememoração se dá por meio do trabalho de memória aliado ao trabalho de luto.

Para Bergson, há dois tipos de memória: a memória hábito, que requer repetição, como na aprendizagem decorada; e a memória lembrança. “Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles produzem, dando a cada fato seu lugar” (BERGSON, 2006, p.177). De acordo com o autor, desde Platão e Aristóteles, fala-se da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, chamada *anamnesis*. Para Bergson,

quando essa busca termina, falamos de reconhecimento e para Ricoeur foi graças a Bergson que o reconhecimento foi colocado no centro de toda a problemática da memória (RICOEUR, 2003, p.7).

Em *A escravidão contada à minha filha*, as questões relativas à memória lembrança são trazidas pela narradora, como exemplifica esse trecho:

Sempre existiram homens para protestar contra as injustiças, as desigualdades, os abusos, as crueldades, todos os atos desumanos. E mesmo que eu não tenha a prova para cada situação, cada momento, em cada lugar, eu tenho na memória muitos exemplos de homens que preferiram incorrer o risco supremo em vez de capitular ou simplesmente ser cúmplice. Isso é o suficiente para me convencer que eles sempre existiram (TAUBIRA, 2015, p. 23-24, grifo nosso).

A narradora de Taubira busca fatos do passado de seu povo para reescrever a história de resistência dos quilombolas: “Posso te falar pelo menos sobre o que nos chegou. Do que deixou vestígios” (TAUBIRA, 2015, p.24). Nesta passagem fica claro se tratar de uma narrativa de memória, história de rastreamento do passado. A memória é, portanto, constituída por pessoas, caracterizando-se como um fenômeno construído social e coletivamente, podendo tornar-se instrumento de manipulação nas lutas de classe.

Nos termos de Benjamin, “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 2000, p.239), associando o trabalho do arqueólogo ao do escritor. Viart chama de “a ética da restituição” (2012, p. 92), que interroga e procura. Christiane Taubira, nas escavações da sua memória ou da história, encontrou os rastros dos elementos do passado para tecer o romance *A escravidão contada à minha*

filha, como aconselha Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2000, p.223).

Em outra passagem do livro, a narradora retrata a lenda da rainha negra N’zinga, do reino de Ndongo, atual Angola. A rainha africana combateu os portugueses traficantes de escravos e reinou durante quarenta anos sobre Ndongo (de 1623 a 1663).

A rainha N’zinga de Ndongo, país que os portugueses nomearam de Angola, era tão orgulhosa, valente e poderosa que uma lenda conta que, o oco que marca a rocha pré-histórica da fortaleza de Pundu Andango é seu pé. Ela lutou ferozmente para impedir a penetração portuguesa e a instauração da escravidão no seu reino. Foi no final do século XVII (TAUBIRA, 2015, p. 30-31).

Para compreender o estado atual da sociedade guianense, em particular a crioula, nós nos referimos às reflexões de Serge Man Lam Fouck (1998), professor da Universidade das Antilhas e da Guiana, especialista nesta área. Em consonância com os pressupostos teóricos de Le Goff, para o professor guianense é essencial compreender a razão pela qual a questão da escravidão foi tratada pelo esquecimento ou pela manipulação dos fatos. Jacques Le Goff teoriza o conceito de amnésia também no nível coletivo:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos; dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e o silêncio



da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 422).

Em seu estudo sobre o período pós-escravagista (1848-1946), o historiador guianense trata o denso passado de seu povo sob diferentes ângulos: econômico, social e político. Ele explicita os diversos fatores dessa amnésia coletiva na qual esteve mergulhada a sociedade guianense, particularmente a crioula.

O sistema escravagista é o lugar onde nasceu a sociedade crioula da Guiana Francesa. [...]. Tal fato social, no entanto, deixou poucos rastros na memória e no imaginário guianense. Pode se dizer que a sociedade guianense fez praticamente um black-out sobre a escravidão por mais de um século e só recuperou a memória de suas origens recentemente (a partir de 1950) (MAM LAM FOUCK, 1998, p.7).

Que imagens do negro foram produzidas pelo olhar dos dominadores? Mam Lam Fouck nos revela algumas dessas imagens, com abordagens antropológicas e históricas sobre a questão. Após essa etapa, veremos como Christiane Taubira retrata a representação do negro em sua obra.

Para tratar dessas imagens, vamos trazer reflexões sobre como pensava a classe dominante no momento da revolução francesa. Tomamos como ponto de referência a afirmação de Alfredo Bosi (2002, p.195) sobre o pensamento da classe política na França. O autor afirma que, durante a revolução francesa, por um lado, existia a burguesia que almejava mudanças e, por outro lado, os conservadores de uma prática escravista com normas jurídicas e políticas que garantiam a propriedade fundiária e escrava.

Para o país que revolucionou os Direitos Humanos há uma contradição entre o discurso político e a realidade escravista. Na revolução de 1789, o lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” não se aplicava às colônias. Devemos lembrar que a Assembleia Constituinte votou o texto da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que afirmava, em seu Artigo 1º: “Todos os homens nascem livres e iguais em direitos. As distinções só podem ser fundadas sobre a utilidade comum”. Este enunciado expressa e legaliza claramente a distinção entre colonizados e colonizadores. Ou seja, os escravos das colônias não eram considerados seres humanos, diferente dos franceses que enriqueciam com a exploração servil. As normas jurídicas, citadas por Bosi, foram editadas no *Código Negro* (1685) desde o início da colonização. Logo, podemos deduzir que os negros tinham um valor de mercadoria, estavam reduzidos à mobília ou ao rebanho. Era a carne humana comercializada em todos os continentes pelos europeus em função da idade, do sexo, da capacidade física e intelectual.

Os proprietários das plantações e os missionários faziam distinção entre os escravos crioulos e os recém-chegados da África sob sua sensibilidade ao “progresso”. O negro parecia-lhes geralmente com uma criança, propensa à preguiça e à busca do prazer sexual, incapaz de satisfazer suas próprias necessidades vitais (MAM LAM FOUCK, 1998, p.15).

Essas representações foram interiorizadas pelo negro, mulato, escravo ou negro livre. E assim se desenvolveu a seguinte escala de valores: brancos superiores e não-brancos inferiores, pensamento que se reproduz no racismo até a atualidade. O complexo de inferioridade racial (física e intelectual) persiste no período

pós-escravagista até meados do século XIX, segundo o historiador guianense (MAM LAM FOUCK, 1998, p.15).

Após a abolição, os escravos livres formavam a maior parte da população guianense. Nesse momento, dá-se início ao processo de assimilação cultural e político, que visava proteger os interesses dos colonos. “A assimilação visa dar aos guianenses o sentimento de pertencimento à nação francesa” (MAM LAM FOUCK, 1998, p.32). Isso foi feito através do discurso político e do ensino nas escolas.

Walter Benjamin, na tese VI (1997), alerta para o perigo do conformismo dos oprimidos. A história dos guianenses mostrou que, uma vez no poder, os crioulos tornaram-se instrumento da classe dominante. O discurso político e o ensino foram os recursos usados para excluir da memória coletiva a história da formação do povo guianense e integrar no imaginário coletivo a história da França:

O período da escravidão é, portanto, tratado pelo esquecimento ou pela manipulação do fato escravagista, dos quais se excluíram os elementos que ferem a identidade francesa procurada pelos guianeses. A representação da escravidão elaborada pelos guianeses desta época obedece a essa lógica (MAM LAM FOUCK, 1998, p.32-33).

O resultado desse processo de assimilação, como bem disse Mam Lam Fouck, é o fato de a escravidão ser encarada pelos guianeses como um momento sombrio de sua história que eles relutam em evocar. Em *A escravidão contada à minha filha*, encontramos exemplos dessa busca pela memória silenciada de diversas formas.

É o que martelam aqueles que querem, com o reverso da mão, afastar qualquer debate sobre o assunto. Isso sempre existiu, então o que poderia ser mais natural? Saiba que algo mais sempre existiu: a recusa da escravidão, a rejeição da injustiça. Em todos os momentos e em qualquer lugar, houve homens para colocar a liberdade, a igualdade e a fraternidade acima de considerações econômicas (TAUBIRA, 2015, p.23).

Essa história de sofrimento, de opressão, de violência foi silenciada e ocultada por muitos historiadores. Assim, a narradora tem como dever contar essas histórias trazidas do passado, pela oralidade, raiz da tradição africana:

A história das sociedades humanas é uma história de relatos de força, de representações, de crenças. Ela é descrita e devolvida por pessoas que não somente não são neutras, mas, além disso, não escapam completamente da influência de sua própria cultura, suas experiências, sua concepção do mundo. Sempre existiram homens para protestar contra as injustiças, as desigualdades, os abusos, as crueldades, todos os atos desumanos. E mesmo que eu não tenha a prova para cada situação, cada momento, em cada lugar, eu tenho na memória muitos exemplos de homens que preferiram incorrer o risco supremo em vez de capitular ou simplesmente ser cúmplice. Isso é o suficiente para me convencer que eles sempre existiram (TAUBIRA, 2015, p.23-24, grifo nosso).

Em *A escravidão contada à minha filha*, o ponto de vista da autora militante, seu horizonte expressivo, está refratado na narração e se integra na voz da narradora. É um contradiscurso (do colonizado) em relação ao discurso do outro (o colonizador). É a dialética do ponto de vista defendida por Bakhtin (2015, p.80). O

diálogo entre o Eu e o Outro põe em confronto sistemas de valores, tomadas de posições, visões de mundo variadas e, tudo isso, refratado na visão do falante/ouvinte em alternância de posição.

Gostaríamos de concluir este trabalho trazendo uma reflexão sobre a (re)construção do passado, no presente, que se constitui muitas vezes em um processo de conscientização, com uma frase plena de sabedoria que devemos a Eliot em seu ensaio “A tradição e o seu talento individual”, no qual o mesmo afirma: “(...) a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado” (1989, p.41).

O romance *A escravidão contada à minha filha*, Taubira oferece uma contribuição relevante e atual, visto que busca restituir a memória coletiva dos vencidos da história, como diria Walter Benjamin. Entendemos que a releitura da história da escravidão no nosso *corpus* se alinha com a função social da literatura definida por Candido (1995), quando ele afirma que a literatura tem uma força humanizadora e atua como instrumento na formação do homem.

A obra em estudo se orienta para o presente, em busca de soluções para os problemas atuais da comunidade negra. A autora busca dialogar com a história, a economia, a sociologia, a etnologia, a antropologia, com a arte em suas diversas formas. Assim entendemos a literatura, abertura ao diálogo. O romance *A escravidão contada à minha filha* traça um caminho que se enlaça com outras questões e não se restringe ao gênero literário, mas busca o homem e suas problemáticas cotidianas. O povo que não conhece sua história está fadado ao esquecimento. O povo que não recorda suas lutas, tende a desanimar e se acomodar. O povo

que não lembra seus heróis não festeja suas vitórias, está sujeito às lembranças de heróis e vitórias do poder dominante.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Org. ed. Russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males**: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/.../3701>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLISSANT, Edouard. **Le Discours Antillais**. Paris: Seuil, 1997.

LEGISLAÇÃO francesa. Disponível em: <<https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leilão... [et. al.]. 4ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAN LAN FOUCK, Serge. **L’esclavage en Guyane entre occultation et la revendication**: l’évolution de la représentation de l’esclavage dans la société guyanaise (1848-1977). Guyane: Ibis Rouge Editions, 1998. (Coleção Espaces guyanais).

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste: mar. 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 08 dez. 2020.

TAUBIRA, Christiane. **L’esclavage raconté à ma fille**. Lisieux-France: Editions Bibliophane Daniel Radford, 2002.

_____. **L’esclavage raconté à ma fille**. ed. rev. e ampl. L’Isle-d’Espagnac-France: Editions Philippe Rey, 2015.

TAUBIRA, Christiane; CASTALDO, André. **Codes noirs**: de l’esclavage aux abolitions. Introdução de Taubira. Paris: Dalloz, 2006. (Coleção A savoir).

VIART, Dominique; DEMANZE, Laurent. **Fins de la littérature**: Historicité de la littérature contemporaine. Paris: Armand Colin, 2012.

VIART, Dominique; VERSIER, Bruno. L’apocalypse... et après. In: **La littérature française au présent**. Paris: Bordas, 2005, p. 193-210.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A palavra e sua função social. 1930. In: **A construção da enunciação e outros ensaios**. Org. trad. not. João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.



MARIAMAR: PALAVRA & RESISTÊNCIA UMA LEITURA DE A *CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

Profa. Ms. Maria de Fátima de Lima
Lopes (UFRN/UFRN/PPgEL)

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

O romance *A Confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, discorre sobre ataques de leões que aterrorizam Kulumani, uma aldeia moçambicana, os quais têm vitimado, principalmente, mulheres. No entanto, a narrativa não é uma história de caçadas, uma vez que o autor utiliza os leões como metáfora para denunciar os discursos de poder que regem aquela sociedade e que se refletem, sobretudo, na vida das mulheres. Violência, amor, silêncio, resistência, submissão, luta, invisibilidade, subversão, são alguns dos elementos que constituem as personagens femininas desta obra, personagens que nos levam a refletir sobre a realidade de muitas mulheres africanas. Muitas delas têm suas vidas marcadas pela opressão, pela violência inerente

ao sistema patriarcal, responsável por uma série de mecanismos que inferiorizam as mulheres e violenta seus corpos.

Contudo, mesmo dentro das esferas dos discursos de dominação, a resistência se faz presente, como por exemplo, nas sucessivas tentativas de fuga da personagem central do romance, Mariamar, além de sua resistência através da escrita e da palavra, já que é dela que parte a narração, de uma das versões dos fatos. Esse artigo tem por objetivo realizar uma leitura sobre essa personagem, considerando as perspectivas dos estudos culturais. A resistência por meio da língua aos discursos de dominação dá-se na própria forma das literaturas pós-coloniais, constituindo um mecanismo de subversão ao imperialismo cultural a partir do questionamento do modelo canônico aclamado pela metrópole.

O romance é narrado em duas vozes, alternadamente. Cada capítulo é dividido em duas partes cada qual narrada por um protagonista. Partindo da “versão de Mariamar” e passando para o “diário do caçador”. As vozes desses dois personagens se entrelaçam para contar essa história que tem como tema principal a vida das mulheres de Kulumani. Essas histórias de vida vão sendo contadas por Mariamar e por Arcanjo Baleiro, sendo que nos interessará mais detalhadamente a versão dela, uma vez que, enquanto narradora, ela também constrói sua própria história. Mariamar tem consciência da sua condição de subjugada e faz do seu relato uma arma de denúncia de um modelo social opressor, bem como se torna agente de mudança em seu destino.

No sistema patriarcal, a mulher tem ocupado o lugar do “outro”, aquele a quem se reconhece um status inferior. O conceito de alteridade está intimamente ligado ao de diferença, que para Macedo e Amaral (2005, p. 36), “aplicada aos seres humanos”,

corresponde a uma “categoria que traduz a polaridade entre homens e mulheres”. A diferença pode ser vista numa ótica positiva e outra negativa. Na primeira, a diferença deve ser entendida a partir do reconhecimento de que as mulheres têm diferentes vozes e vivências, e devem ser valorizadas a seu modo. Por outro lado, a visão negativa afirma que é na diferença entre homens e mulheres que residem os mecanismos de opressão para elas, o que se traduz na discriminação de gênero (MACEDO; AMARAL, 2005). As personagens dos livros de Mia Couto carregam a marca da diferença: a mãe/esposa agredida, a filha violentada, a mulher abusada.

Desde cedo, as meninas são ensinadas à submissão e disciplinadas para a vida doméstica. Chiziane (2013, p. 05), em sua realidade de mulher moçambicana, afirma: “nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana de nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade”. Ser mulher é uma tarefa aprendida desde cedo pelas meninas, imitando suas mães, aprendendo a desejar ser mãe. A castração começa durante à infância, pelas brincadeiras.

Na infância, a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher *tsonga* [etnia da qual Chiziane faz parte]. Mal vê a primeira menstruação, é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos. (CHIZIANE, 2013, p. 08).

Chiziane chama a atenção para a falta de uma linha divisória entre a infância e a vida adulta. As meninas são retiradas dos seus lares e expostas a uma nova vida para a qual elas não foram preparadas. Sendo posse da família, é “entregue” aos novos

donos: o marido e sua família. São educadas para obedecer. As fábulas, as histórias contadas para as crianças são responsáveis pela transmissão dos valores vigentes. Ensinam o que deve e o que não deve fazer a “boa mulher”.

Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona (CHIZIANE, 2013, p. 09).

Para Nye (1995, p. 143), “a personalidade feminina é formada na família, para melhor ou pior”. E devido a essa formação, ela, a mulher, “pode cair logo na dependência, na vulnerabilidade, na deferência para com os homens, na insegurança para a qual sua formação como fêmea a preparou” (NYE, 1995, p. 143). “Eu estava a ser educada para ser uma boa mãe e esposa” afirma Chiziane (2013, p. 10), explicando o motivo de ela ter sido impedida de realizar seu desejo de ser pintora. A família, a escola, a sociedade a impediram porque “pintura é arte e o artista é marginal”; “não é bom para uma mulher” (CHIZIANE, 2013, p. 10). A escritora explica que não o fizeram por mal. Ao castrar seu sonho, estavam apenas preocupados com o seu destino, um destino mesquinho que lhe reservava muita amargura, como o destino de tantas outras mulheres, africanas ou de qualquer lugar do mundo.

Na obra de Mia Couto, *Mariamar* é a personagem principal e narradora do romance. É a filha do casal Mpepe, a última, é a irmã caçula, pois morreram suas irmãs pequenas, Uminha e Igualita, e também sua irmã mais velha, Silênciosa. Ela vive uma relação

conflituosa com a mãe, que por vezes demonstra amor, afeição, e em outros casos trata-a como uma rival. A relação entre mãe e filha vai da compreensão materna ao uso de violência e castigos físicos. O pai abusou de sua irmã mais velha, que morreu ao se expor aos leões que atacavam a aldeia, e depois dela mesma. O único que lhe dedicava amor incondicional era o avô, Adjiru Kapitamoro, falecido quando ainda ela era jovem. “- Não te dou apenas um nome, disse. - Dou-te um barco entre mar e amar” (COUTO, 2012, p. 125). Disse o avô, Adjiru a Mariamar. O mar simboliza a dinâmica da vida. Tudo sai do mar e ao mar retorna. O amor em sua mitologia confunde-se com a da própria criação: na cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo e, “a noite engendra um ovo, do qual sai o Amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 46).

O avô é um elo entre a ancestralidade e o presente no intuito de constituir outro no futuro. Ele não deseja para a neta o destino que teve sua mãe, mas também não quer que ela esqueça sua origem. “- Você, Mariamar, veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia, você irá para onde o rio vai - vaticinou ele” (COUTO, 2012, p. 48). O rio e o fluir de suas águas simbolizam a renovação. “O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 780), e para que essa corrente não arraste Mariamar às profundezas das águas, o avô segue ao seu lado como um guia para que ela chegue ao seu destino, surpreenda. Nas visitas, enquanto Mariamar esteve na missão, ele pedia que ela lesse a história da rainha do Egito Sekhmet. “Leia-me a história da rainha do Egito. [...] Terminada a narração, o avô permanecia de olhos fechados. Depois, beijava-me as mãos, dizendo: você é a minha deusa, minha neta” (COUTO, 2012, p. 129). Ao trazer essa

deusa, ele dá à menina não só uma história, um alento, mas um ensinamento de que ela, sendo mulher, também poderia reinar.

A lenda de Sekhmet também traz outra relação com a personagem. Essa deusa é representada por uma figura feminina com cabeça de leão. O leão era para os egípcios o mais feroz dos predadores. Sekhmet era associada à guerra, mas, em uma das muitas lendas que a envolvem, Rá, o deus do sol, ordenou que ela castigasse os homens por desobedecerem e conspirarem contra os deuses. Então, Sekhmet desempenhou a tarefa com tanta fúria que Rá precisou intervir para freá-la, para que ela não acabasse exterminando a humanidade. Ela representa a justiça em benefício dos justos e de caráter reto. Figurativamente, Mariamar será essa deusa, metade mulher, metade leoa, que irá denunciar as injustiças de sua aldeia.

Em Kulumani, Mariamar está entre os poucos habitantes letrados. Sua habilidade de escrita por si só já constitui uma transgressão na comunidade de Kulumani: ela é alfabetizada uma vez que: “Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita” (COUTO, 2012, p. 87). O dom da escrita permite que ela seja porta-voz de sua história, mesmo que isso seja visto como perigoso para uma mulher, como adverte o avô: “cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo nos outros” (COUTO, 2012, p. 88). Perrot (2013, p. 95) afirma que muitas mulheres “desejam o saber como a um amante”.

Depois de Arcanjo partir, há tantos anos, ainda me passou pela cabeça escrever-lhe. Infinitas cartas teria escrito, em obediência a essa funda vontade. Não o fiz. *Ninguém mais do que eu amava a palavra.* Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita,

tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim. [...] A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha (COUTO, 2012, p. 87, grifo nosso).

A simbologia dirá que a escrita tem origem sagrada, “que surge à imagem de Deus”. “É o sinal visível da Atividade divina, da manifestação do verbo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 385). Desse modo, Mariamar volta a se aproximar da divindade que foi tirada das mulheres, como ela relata no início do romance. Ter poder sobre o verbo é ter domínio sobre o próprio destino se considerarmos o deus como a força que rege todas as coisas. Ter acesso à educação e à cultura é uma via de acesso para as mulheres a outros espaços. Em *Um teto todo seu* (1929), Virgínia Wolf discorre sobre a histórica desvantagem feminina e deixa claro que a educação e a independência financeira são necessidades primeiras para que surjam novas escritoras.

A escrita também é uma arma de resistência: “num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma” (COUTO, 2012, p. 89). Através da palavra, sua voz poderá chegar a outras mulheres e as vozes delas juntas formarão um eco que será ouvido de mais longe. Também a palavra é uma arma contra o silêncio delas, das violências que sofrem e da impunidade dos homens. É instrumento de defesa, de ação e de poder.

A paixão de Mariamar pelo caçador pode ser entendida num primeiro plano, como uma rendição ao homem, uma paixão que a submete ao seu poder. Porém, considerando a série de fotos que desencadeiam no envolvimento amoroso dela, isso se torna compreensível, pois, violentada pelo, pai, sentindo-se rejeitada pela mãe, ela se ancora na escrita e na sua paixão pelo caçador.

“Foi então que surgiu Arcanjo Baleiro, como um cavaleiro nascido do nada” (COUTO, 2012, p. 51). A aparição de Arcanjo nesse dia foi mais que oportuna, contando que ela era alvo dos desejos do policial Maliqueto, que estava a ponto de violentá-la. Esse salvamento fez com que ela, dezesseis anos depois, ainda o esperasse e o chamasse de volta, para levá-la embora de Kulumani:

- *Sabe quem chamou o caçador?* - Perguntei.

- *Toda a gente sabe: foram os do projeto, esses da empresa* - respondeu meu pai.

- *Mentira. Quem chamou o caçador foram os leões. E sabe quem chamou os leões?*

- *Não vou responder.*

- *Fui eu. Fui eu que chamei os leões.* (COUTO, 2012, p. 25, grifos do autor).

O desejo de rever seu amor do passado leva-a a criar um ensejo para a sua volta. Isso porque, assim como a chama do sentimento ainda resistia, também restava vivo o desejo de partir: “Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando eu, há dezesseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença” (COUTO, 2012, p. 87) e completa: “são razões do amor que me fazem sair de Kulumani, distanciando-me de mim, dos temores presentes, dos futuros pesadelos (COUTO, 2012, p. 49). A paixão se converte em sua via de fuga e o caçador, mais do que o objeto de seu desejo, se fez caminho para a sua liberdade. Sobre outra ótica da paixão, a experiência amorosa

também consiste numa viagem em direção ao outro que culmina num encontro de si mesmo como bem explica Alves:

O ser, inicialmente separado de si, é levado a uma fusão, por total identificação com o Outro, já inseparável de si. [...] A experiência amorosa implicaria, portanto, num constante rito de passagem e o amor reassumir-se-ia na travessia, no momento de ir de encontro ao Outro, para recuperar a identidade original do ser. (ALVES, 1991, p. 49).

Encontrar-se a si numa busca que parte em direção ao outro. Não é por acaso que um dos símbolos mais presentes no romance, diretamente relacionado com a personagem, é o barco, que simboliza a travessia. “A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 120). Na mesma direção, fugir de um sentimento também é afirmar sua existência: “fugir de um amor é o modo mais total de lhe obedecer” (COUTO, 2012, p. 50).

Reconhecer-se a si através dos olhos do outro. Mariamar, antes de encontrar Arcanjo, parecia nunca ter olhado para si. “De súbito, senti o peso da vergonha: nunca tinha sido olhada. Era como se o meu corpo, naquele momento, nascesse finalmente em mim” (COUTO, 2012, p. 51-52). Percebera, através dos olhos de caçador, que era uma mulher, que tinha corpo. Um corpo desejável. Isso demonstra, entre outras possíveis análises, como a identidade feminina é construída a partir do olhar do masculino. Como se ela, a mulher, precisasse buscar sua identidade através do outro. Por isso a necessidade de se desconstruir padrões de beleza ditados para as mulheres, que em sua maioria procuram agradar um ideal de feminilidade criado e defendido em grande parte pelos homens.

A espera de Mariamar em rever Arcanjo acaba com seu regresso a Kulumani para dar fim aos leões. No entanto o reencontro não ocorre como ela esperava, agora a poucos passos de distância, parecia alheia à sua presença. “Durante anos o que me fez viver foi o sonho de rever Arcanjo Baleiro. Agora ele estava ali, ao alcance de uns passos, e eu mantinha-me distante e alheia, espreitando a multidão que rodopiava em redor da comitiva” (COUTO, 2012, p. 81). O homem que ela vê é diferente do homem por quem ela espera, diante da ausência o que ela construiu foi um outro feito de lembrança: ela estava só. “Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro é nosso duplo. [...]. O outro está sempre ausente. Ausente e presente” (PAZ, 1982, p. 162 apud ALVES, 1991, p. 49).

O reencontro desperta lembranças maculadas de ressentimento. A expectativa de Mariamar partir com ele no passado não foi atendida. “O caçador falava de coisas que eu não conhecia: a cidade, a felicidade, o amor. [...] - Vamos ser felizes, Mariamar” (COUTO, 2012, p. 158). Arcanjo seduzia Mariamar com promessas de felicidade, contudo a felicidade para ela era um idioma demasiado estrangeiro: “Aterrada, recusei. O que ele me prometia estava para além do que eu sabia sonhar”. (COUTO, 2012, p.158). Embora recusando a princípio, acaba aceitando a oferta: “- Amanhã cedo venha buscar-me. Vou fugir consigo. - Virei, sim. Antes da aldeia acordar passarei para te buscar” (COUTO, 2012, p. 159).

A fuga nunca aconteceu, o caçador não veio: “até amanhecer fiquei à porta do meu quarto, as mãos cruzadas sobre a mala pousada no colo. Nessa mala estava guardado o meu futuro. [...]. Nunca cheguei a desmanchar essa mala. Porque na manhã seguinte, o caçador não veio me buscar” (COUTO, 2012, p. 159). O

futuro amontoado na mala era a esperança de construir uma nova vida longe de Kulumani. Para Arcanjo, dezesseis anos depois, a lembrança de Mariamar não passa de um rosto borrado na memória: “- Havia duas irmãs, sim, não me recordo dos nomes nem das caras. Cheguei a dar uns beijos numa delas” (COUTO, 2012, p. 204).

O sonho de fuga, converte-se num pesadelo que a persegue por anos: “aquele era meu pesadelo: eu e Arcanjo naufragávamos numa praia quando fugíamos numa canoa, rio abaixo” (COUTO, 2012, p. 160). Quem naufragara fora o seu desejo de completude, seu sonho de ser feliz, de sentir-se completa ao lado do homem que amava. No sonho, “inesperadamente, o corpo do caçador se liquefaz, onda após onda, até ser mar, nada mais que mar” (COUTO, 2012, p. 161). As ondas simbolizam uma ruptura com a vida habitual, uma mudança radical nos hábitos e atitudes, nas ideias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). No romance, a ruptura de Arcanjo é em relação ao que ele prometera a Mariamar, ele rompe com sua promessa de fazê-la feliz e sua imagem idealizada “se desfaz” na frente dela, no sonho, virando espuma.

Mas o que motivara essa mudança tão brusca e súbita? Segundo Mariamar: “o caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam. Para ele, que não conhecia essa língua, só podiam ser forças obscuras” (COUTO, 2012, p. 184). O medo da mulher sedutora, a mulher fatal, que provoca os homens com sua beleza, incita o desejo, era o que afugentava Arcanjo, pintava-a com ares de feiticeira. Mas o que movia Mariamar: “eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós mulheres já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185).

Rastro Leoa

O último capítulo narrado por Mariamar, “Sangue de fera, lágrima de mulher”, é o capítulo das confissões. Nele, a protagonista faz diversas afirmações reveladoras sobre ela e sobre as mortes das mulheres de Kulumani. Primeiro sobre si afirma: “Eu nunca nasci. Ou melhor, eu nasci morta” (COUTO, 2012, p. 233). Essa revelação forte remete-nos num plano simbólico à castração que a menina sofre desde o seu nascimento, devido à sua genitália. Nascer mulher, limita as possibilidades de realização como sujeito pela metade.

Desde o início, as necessidades das mulheres, seus desejos, são reprimidos, inibidos, convertidos em ódio a si mesmas ou canalizados ao fetichismo da religião ou misticismo. [...]. Ela não é socializada e não pode sublimar porque não pode participar da sociedade, e por isso permanece num estado de dependência infantil à autoridade patriarcal. [...] o feminino só tem lugar dentro dos modelos e leis prescritas pelos sujeitos masculinos (NYE, 1995, p. 180).

A repressão dos desejos e a rejeição ao próprio corpo são ensinadas desde a infância às meninas. A educação das mulheres consiste em torná-las indivíduos passivos, dependentes e resignados a uma vida de cuidados ao outro, nunca de criatividade ativa (NYE, 1995). Ao escrever, Mariamar toma posse de um elemento tipicamente masculino e faz uso de seu poder, inscrevendo-se e denunciando as injustiças dos homens. A necessidade que motiva Mariamar pode ser comparada ao que descreve Chiziane (2013):

Senti a necessidade de desabafar. Desabafar, lavando nas águas do rio, como fazia a minha mãe, já não fazia parte do meu mundo. As cantigas na hora de pilar não eram suficientes para libertar a minha opressão e projetar a beleza do mundo que sonhava construir. Comecei a escrever minhas reflexões. (CHIZIANE, 2013, p. 11)

Desfiar suas dores, como quem desfia um rosário, não era mais suficiente, não mais bastava, graças ao tamanho daquilo que ela levava dentro de si. A escrita transcende a existência do ser. Ela permanecerá quando o indivíduo estiver ausente. “Com efeito, o que está escrito fica definitivamente fixado, sem nenhuma modificação possível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 385). A escrita permanece onde a fala não alcança, portanto Mariamar escreve para que sua história permaneça, para que seja lida por outras mulheres.

Entretanto, como é possível que, tendo nascido morta, Mariamar tenha vivido? É nas margens do rio, pelas entranhas da terra, que ela explica seu re-nascimento. Após o seu nascimento, inanimada, ela é levada pelo pai até a margem do rio: “na berma da água se enterram os que não tem nome” (COUTO, 2012, p. 234). E ali a deixaram plantada até que, como semente, ela germinou: “a terra úmida me abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara no seu ventre” (COUTO, 2012 p. 234). A terra é universalmente ligada a uma simbologia feminina, “identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração. Dá a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 879). Mariamar foi dada à luz pela terra. “Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as

costelas e os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo” (COUTO, 2012, p. 234).

O nascimento do chão deu por conseguinte um brilho diferente aos olhos de Mariamar. A mãe se perguntava em prantos a razão dos olhos amarelos da filha, “quase solares. Alguma vez se vira tais olhos em pessoa negra?” (COUTO, 2012, p. 235). Seus olhos eram amarelos, como os de uma leoa.

As trevas, dizem, são o reino dos mortos. Não é verdade. Tal como a luz, o escuro só existe para os vivos. [...]. Quem vive no escuro, inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes mais antigas que o tempo. A minha luz sempre teve um nome: Adjiru Kapitamoro. O meu avô ensinou-me a não temer as trevas. Nelas descobri minha alma noturna. Na realidade foi o escuro que me revelou o que sempre fui: uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa (COUTO, 2012, p. 235).

Mais uma vez o avô é trazido como um elo com a ancestralidade, uma voz que ecoa através dos tempos. A voz do avô é a sabedoria dos mais antigos transmitida de geração em geração por meio da oralidade. Em verdade, seu avô é como um *griot*. Os griots são os responsáveis por transmitir a história e cultura de um povo pela palavra. Nas sociedades africanas, eles são respeitados por preservarem a memória dos costumes e valores “de uma época onde as memórias auditiva e visual eram os únicos recursos de que dispunham para a transmissão do conhecimento”.

As palavras acima citadas são proferidas pela personagem Mariamar. No entanto, mais adiante o avô aparece-lhe em sonho para revelar que “foi a vida quem lhe roubou a humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas



“você é mulher, Mariamar. Uma mulher de alma e corpo” (COUTO, 2012, p. 236, 237). O que essa contradição revela?

Ser mulher para ela seria se submeter à passividade dos costumes, então rebela-se e se assume como leoa, já que apenas assim vingaria a dor de todas as mulheres esmagadas pela cultura machista. “Esta é minha derradeira voz, esses são meus últimos papéis. E aqui deixo escrito com sangue de bicho, lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa” (COUTO, 2012, p. 239). Essa revelação remete-nos de imediato à lenda de Sekhmet, a história da deusa egípcia, metade mulher, metade leoa, que a menina lia para o avô enquanto estava na missão junto com os padres, conforme mencionado anteriormente. Assim, Mariamar rompe com estereótipo de passividade e converte-se ela própria na vingativa deusa. Porém, na lenda, Sekhmet derrama sua ira sobre os homens infiéis aos deuses, enquanto que Mariamar tira a vida de outras mulheres, suas iguais.

É preciso compreender seus motivos. Ela afirma: “porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viver, se não podiam ser felizes?” (COUTO, 2012, p. 2012, p. 240). Desse modo, Mariamar acredita não estar tirando a vida dessas mulheres, mas libertando-as da sujeição à qual eram submetidas. O desfecho da história dessas mulheres, dado por Mariamar, é um convite para que as mulheres aprendam a usar suas garras e se libertem. Que sejam feras, leoas, filhas da deusa e conquistem o seu merecido reinado sobre si mesmas, que sejam soberanas, senhoras de si.

Referências

- ALVES, Maria Angélica. Entre a sombra e a Luz. In: Xavier Elódia (Org.). **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 27. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro. José Olympio, 2015.
- CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. **Eu, mulher**. Belo Horizonte, Nandyala, 2013.
- COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.
- NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos tempos, 1995.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 3. ed. Tradução Ângela M. S. Córrea. São Paulo: Contexto, 2013.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo, Tordesilhas, 2014.

A NEGRITUDE MOÇAMBICANA EM NOÉMIA DE SOUSA – A VENDA COR DE ROSA FOI DEMOLIDA, DEPREDADA E ESTILHAÇADA

Profa. Ms. Mariana Alves Barbosa¹

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino²

*Darbatanijinfuhinqabatani (Depois que atiraste
a lança, não podes mais segurar seu cabo)*

PROVÉRBIO OROMO (ETIÓPIA)³



1 Mariana Alves Barbosa em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Endereço eletrônico: marianaalvesletras@gmail.com.

2 Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor adjunto na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Endereço eletrônico: fabiovieiramarcolino@gmail.com.

3 CABAÇO, José Luís. Moçambique: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.151.



Introdução

O presente artigo tem como objeto a leitura do texto “Poema” recolhido em *Sangue Negro* (2016), escrito por Noémia de Sousa (1926-2002). Articulamos a leitura desta composição poética em diálogo com a Negritude e os Estudos Culturais, a fim de perceber as relações dialógicas entre as teorias e o poema selecionado.

Este trabalho questiona o cânone literário por se tratar de uma literatura africana escrita por uma mulher negra que também se coloca como centro do discurso. Com María Carreño López (2013), acreditamos que Noémia de Sousa cristaliza três das grandes exclusões que foram construídas pela cultura ocidental: é mulher (exclusão sexual), negra (exclusão racial) e moçambicana (exclusão colonial). Sendo assim, podemos considerar que sua poética

passou por esta tripla marginalização, por este triplo silenciamento

Noémia de Sousa nasce a 20 de setembro de 1926, em Catembe, Moçambique, e falece em Cascais, Portugal, em 04 de dezembro de 2002, aos 76 anos. Foi uma poetisa e atuou como jornalista em agências de notícias internacionais. Em Moçambique, Noémia é conhecida como mãe dos poetas moçambicanos. Como jornalista viajou por países da África durante suas lutas pela independência.

Através de seu irmão Nuno Abranches, Noémia de Sousa toma conhecimento de alguns jovens colaboradores do jornal *Mocidade portuguesa*, na época dirigido pelo então poeta Virgílio de Lemos, periódico que mais tarde colaborou juntamente com Eugênio de Lemos, Fonseca Amaral e Rui Knopfli, todos que posteriormente se tornariam grandes escritores da literatura moçambicana. Muito embora tenha assinado como N. S. o seu primeiro poema intitulado “Canção fraterna”, foi publicado no jornal acima mencionado, em Moçambique, com o qual a escritora despontou no cenário cultural moçambicano aos 22 anos de idade (SOUSA, 2014, p. 23-24).

Com a morte do pai, Noémia de Sousa teve de começar a trabalhar aos 16 anos de idade, para ajudar no sustento da família. A sua dicção poética aproxima seu discurso poético às obras de Senghor e Césaire, dois dos maiores intelectuais da Negritude, por ela expor em suas poesias as lutas pela independência em uma terra colonizada.

Como afirma Craveirinha, podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler Moçambique (FREITAS, 2010, p.100).

Noémia de Sousa tinha em mente que seus poemas fossem lidos através de textos avulsos, copiados pelos moçambicanos, ensinados na escola, por isso ela se negava a publicar livros. Para burlar a repressão, pois pregava abertamente o fim do colonialismo, inicialmente assinava seus poemas com N. S. e depois adotou o pseudônimo de Vera Micaia. Entre os anos de 1951 e 1964 viveu

em Lisboa e, em consequência da sua posição política de oposição ao Estado Novo, teve de exilar-se em Paris. Noémia alegou que perdeu a inspiração para escrever por estar distante de sua terra, Moçambique.

Em recente depoimento, Marcelino Freire nos alerta para a força poética de Noémia:

A vingança, a dor, o grito, o vexame lírico, a exaltação à alma negra, tudo nela é munido de força. A palavra não chega frígida, tímida. Chega cheia de batuques, tambores, pulsação, fé. A poesia dela é canto puro, celebração, grito de guerra. Precisamos de sua poesia em nossas vidas (FREIRE, 2015).

Grande parte da obra de Noémia de Sousa está dispersa por jornais e revistas, pela imprensa moçambicana e também estrangeira. Sendo assim, escolhemos trabalhar como objeto de pesquisa o seu único livro – *Sangue Negro* (2016). Em 2001, a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) publicou o livro *Sangue Negro*, que reúne a poesia de Noémia de Sousa escrita entre 1948 e 1951. A obra foi reeditada em 2011, pela editora Marimbique, novamente em Moçambique, redigida pelos estudiosos Francisco Noa, Fátima Mendonça e Nelson Saúte. A poesia de Noémia de Sousa organizada por Nelson Saúte está também representada na antologia de poesia moçambicana *Nunca mais é Sábado*.

No ano de 2015 começou o desejo de editar o livro no Brasil, fato o qual se concretizou em 2016 pela equipe da Editora Kapulana, sediada em São Paulo. A reedição do livro reúne a poesia de Noémia de Sousa escrita entre 1948 a 2002, totalizando 46 poemas. A obra é dividida em: Apresentação, Prefácio, Notas finais, Mensagens para Noémia, Textos de edições anteriores e os

seguintes capítulos: Nossa voz (6 poemas), Biografia (8 poemas), Munhuana 1951 (14 poemas), Livro de João (6 poemas), Sangue negro (9 poemas) e Dispersos (3 poemas).

A poeta estabeleceu também o acesso às leituras literárias oriundas da Europa e da América, em especial o Brasil. “Eu e meu irmão líamos aquelas coisas todas, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Jorge Amado, escritores neorrealistas, Drummond que tiveram muita influência nos interesses que eu tive depois” (*apud* NOGUEIRA, 2014, p. 2).

Noémia iniciou a publicação de seus poemas em jornais e recebeu grande influência dos movimentos literários originários da Europa e da América.

A literatura neorrealista teve no Brasil e em Portugal motivações semelhantes, resgatando os valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX como forte influência do modernismo, marxismo e da psicanálise freudiana. As semelhanças ocorrem porque tanto em Portugal com o Salazarismo e no Brasil com o Estado Novo, de Getúlio Vargas, os governos eram ditatoriais, conseqüentemente proibitivos (NOGUEIRA, 2014, p. 11).

A escola literária predominante para os jovens moçambicanos nos momentos iniciais de mobilização foi o Neorrealismo, por nomear como temas fundamentais a luta de classes, questões socioeconômicas e suas implicações na e para a sociedade.

Em especial, o modernismo brasileiro mobilizou os escritores moçambicanos, assim como os dos outros países africanos de língua oficial portuguesa. Um maior compromisso dos artistas com a renovação estética, a criação de uma forma de linguagem que

rompe com o tradicional, transformando a forma como até então se escrevia, com a utilização do verso livre, a fala coloquial e a valorização do cotidiano formam elementos que motivaram a realização de uma escrita literária voltada para a situação vivida em Moçambique (NOGUEIRA, 2014, p. 12).

O que despertou nossa atenção para as poesias de Noémia de Sousa foi justamente o duplo forma e conteúdo. Sua poesia pode ser classificada como uma prosa poética, pois, são poemas longos que expressam uma narrativa, abordando temas recorrentes como: “política”, “libertação”, “resistência”, “raízes africanas”. A literatura de Noémia de Sousa se configura como uma literatura engajada, a qual questiona a repressão sobre a mulher e também aborda o processo de independência de Moçambique.

A dominação de origem metropolitana foi de ordem política, econômica e religiosa, como retrata Munanga, ficando a cargo das missões cristãs a educação dos colonizados com a devida assimilação da cultura dominadora.

A sociedade colonial teme a ruptura da ordem e do equilíbrio estabelecidos em seu favor. Para que isso não ocorra, encastela-se, intocável, explorando e pilhando a maioria negra, utilizando-se de mecanismos repressivos diretos (força bruta) e indiretos (preconceitos raciais e outros estereótipos) (MUNANGA, 2009, p. 25).

Os africanos eram chamados de indígenas ou nativos pelos administradores da colônia no que acreditavam que eles possuíam uma humanidade inferior, sendo chamados de selvagens e também de animais. Até a religião dos africanos era chamada de animismo.

[...] parte dos missionários mostrou-se até incapaz de aceitar que eles possuíssem uma religião e, quando isso aconteceu, chamaram-na de animismo, com o intuito de ressaltar que os negros botavam alma nas pedras, nas árvores e em todos os objetos animados e inanimados de seu meio ambiente (MUNANGA, 2009, p. 29).

Noémia, no poema “Nossa irmã lua”, questiona essa imposição do mundo branco nos aspectos religiosos do povo negro (SOUSA, 2016, p. 28 - 29):

[...] Sim. Nós cantamos amorosamente
a lua amiga que é nossa irmã.
- Embora nos repitam que não,
nós a sentimos, fundo, no coração...
(que bem vemos
que no seu largo rosto de leite há sorrisos brandos de doçura
para nós, seus irmãos...)
Só não compreendemos
como é, sendo tão branca a lua nossa irmã,
nos possa ser tão completamente cristã,
se nós somos tão negros, tão negros,
como a noite mais solitária e mais desoladamente escura...

Em outro poema, “A mulher que ri à vida e à morte” (SOUSA, 2016, p. 138) a poeta enaltece os valores espirituais de sua moçambicanidade, porque não dizer de toda nação africana... “Para lá daquela curva/ os espíritos ancestrais me esperam/ Breve, muito breve/ tomarei o meu lugar entre os antepassados// Oyo, oyo, vida!/ Para lá daquela curva/ Os espíritos ancestrais me esperam.”

Fica bastante claro que nessa relação entre colonizador e colonizado prevalecia a dicotomia paradigmática de superioridade e inferioridade. De acordo com Memmi

[...] o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade. As condições de vida, dadas ao colonizado pela colonização, não a levam em conta, nem mesmo a supõem. O colonizado não dispõe de saída alguma para deixar seu estado de infelicidade: nem jurídica (a naturalização) nem mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre de escolher-se colonizado ou não colonizado (MEMMI, 1977, p. 82).

Para Munanga (2009, p. 27): “[...] tratava-se de um discurso monopolista, da razão, da virtude, da verdade, do ser, etc.”.

A dominação das metrópoles europeias no território africano foi tão devastadora e tirana que criou fronteiras artificiais, ou seja, demarcação impositiva de espaços multiétnicos e culturais, dividindo famílias inteiras e povos inimigos. Tais fronteiras foram contestadas, com geração de conflitos étnicos e religiosos. Neste sentido, Bimwenyi- Kweshi(1977, p. 52 apud MUNANGA, 2009, p. 26) afirma que “traçamos linhas sobre mapas de regiões onde o homem branco nunca tinha pisado. Distribuímos montanhas, rios e lagos entre nós. Ficamos apenas atrapalhados por não sabermos onde ficavam essas montanhas, esses rios e esses lagos”. Contrariamente ao relato acima, o poema “Quero conhecer-te África”, da obra *Sangue Negro* de Sousa (2016, p.134) aponta outra preocupação:

Eu quero conhecer-te melhor,
minha África profunda e imortal...

Quero descobrir-te para além
do mero e estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares
comuns
com que te disfarçam aqueles que não te amam
e em ti veem apenas um degrau a mais para escalar! [...]

Observa-se que a África Negra teve referências marginalizadas, e que neste processo de colonização foi palco de disputa dos países europeus entre si pelas riquezas exploradas e pela mão de obra escravizada. Todo este ambiente de disputa envolvendo o processo colonizador, impositivo, segregador, desumano e racista pelo qual passaram os negros africanos e seus descendentes propiciou o surgimento de revoltas.

Os ritmos e as cores de uma libertação

A composição em foco cujo nome é *Poema* (2016, p.122) resgata a temática relativa ao movimento da Negritude, ao processo devastador da colonização e, na interpretação a ser assumida, ao posicionamento feminista que amalgama África e a representação da mulher.

Noémia de Sousa é uma das mulheres pioneiras da poesia moçambicana. A respeito das mulheres, Perrot (2005, p. 364) menciona: “A história das mulheres escreve-se inicialmente sobre o modo da exceção: exceção das pioneiras que quebram o silêncio [...]”. De acordo com Ferreira (1977, p. 73 apud Gomes 2011, p. 30): “Orlando Mendes e Noémia de Sousa são considerados pioneiros da moderna poesia moçambicana”.

Carla Maria Ferreira Sousa (2014) considera que a presença da mulher nos poemas de Noémia de Sousa aparece nas reivindicações, na mobilização e no desenvolvimento do espírito coletivo na conquista da liberdade. Na interpretação assumida neste trabalho, a dicção poética de Noémia assume uma força destacada, é uma poesia gritada. Traz em si um compromisso de denúncia da realidade social moçambicana, atendendo a uma convocação político-ideológica, que também teve como alicerce a própria biografia de Noémia.

De acordo com o pensamento de Perrot (2008, p. 151): “De todas as fronteiras, a da política foi, em todos os países, a mais difícil de transpor. Como a política é o centro da decisão e do poder era considerada o apanágio e negócio dos homens”. Sendo assim, Noémia de Sousa também ultrapassou a fronteira política por ser poeta e também jornalista internacional.

Poema

Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor de rosa
E gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna
Agora que minha alma de África se iluminou
E descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: “Basta!”

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
- que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:
Basta! Basta! Basta!

A tessitura poética em análise é composta por vinte e dois versos livres. Estes foram assim distribuídos: dois tercetos (primeira e segunda estrofes), uma quadra (terceira estrofe) e uma estrofe irregular (composta por doze versos).

Em *Poema*, a linguagem continua marcada pela coloquialidade, linguagem muito presente em poetas Modernos e/ou Pós-Modernos. Mais uma vez, observa-se o estabelecimento de um diálogo-denúncia. Neste caso, entre o eu poético e os colonizadores, num recorte em que quem enuncia é o eu poético, que representa todo o povo africano e, em específico, as mulheres moçambicanas. Noémia insere a mulher no discurso poético, valorizando-a, convidando-a para a luta diária contra as exclusões.

As mulheres que foram silenciadas não tinham espaço para falar nem por elas mesmas nem pelos outros. Este silenciamento foi algo imposto pelo colonizador, caracterizando-se como um dos mecanismos de exclusão. Noémia de Sousa muda a ordem do jogo e subverte tal situação dando voz ao eu poético feminino.

(...) não se pode esquecer que, ademais de seu empenho em denunciar, através de sua poesia, os abusos do regime colonialista português na África, Noémia concede voz a um sujeito lírico declinado no feminino, de maneira a desvelar a desumanidade do sistema econômico e político então vigente. Em inúmeros de seus poemas, a mulher moçambicana é convocada a tomar seu espaço na mobilização coletiva, com vistas a conquistar não apenas a sua liberdade pessoal, mas também para conquistar a liberdade coletiva, traduzida no repúdio ao colonialismo e na busca pela soberania nacional (ALÓS, 2011, p. 69).

Podemos visualizar, logo na primeira estrofe, a situação de opressão sofrida e a postura de enfrentamento. “Bates-me e ameaças-me,/ agora que levantei minha cabeça esclarecida/ e gritei: ‘Basta’”. A postura de libertação dessa voz não se apresenta apenas no plano semântico mas atua no plano sonoro através da paronomásia “BATes-me/ BAsTa”. A aproximação sonora entre o verbo de tortura e o grito de liberdade abriga um choque semântico no plano dos significados, causando uma tensão estruturante entre som e sentido, base de polissemia e ambiguidade.

Desta vez, a mulher colonizada tem direito a voz, relata um posicionamento de ruptura da condição de subalternizada. Condição do eu poético enquanto mulher e nação África. Perrot descreve a postura das mulheres subalternizadas:

[...] Sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária. (PERROT, 2005, p. 10).

Observamos que o eu poético demonstra que passou por brigas e sofreu ameaças e que a partir de *agora com a cabeça esclarecida*, não aceita esta situação de subserviência. Sendo esclarecida, não é mais pueril, inocente. Sua atitude muda, seu universo se amplia.

Podemos ler a voz poética como sendo de uma mulher que não aceita a situação em que se encontra e externaliza esta insatisfação no dizer *e gritei: “Basta!”*. De acordo com Freitas (2010), em *Poema*, o eu poético assume uma adjetivação feminina que lembra o pássaro Fênix. Metáfora utilizada também para representar uma identidade africana que está se formando, apartada da colônia Portugal, liberta das condições impostas ao colonizado.

[...] O grau de conscientização em relação à liberdade é muito alto, não há mais medo, não há mais lágrimas para chorar pelo leite derramado. Agora é hora de dar um basta à toda submissão anterior em relação ao sistema colonial. É preciso purificar a alma, olhar para dentro de si e buscar no fundo da alma o que escurecido pela dor, pela angústia, pela melancolia. O eu-poético, neste poema, é muito mais escancarado em relação à sua opinião frente aos colonizadores, que aparece caricaturado como um carrasco de olhos tortos, de dentes afiados de antropófago e brutas mãos de orango. O eu-poético se identifica com Noémia, pois assume uma adjetivação feminina (...me erguerei lúcida...) que muito lembra o pássaro Fênix que ressurge das cinzas. Bela metáfora de uma identidade que está começando a se formar. (FREITAS, 2010, p. 11).

Em *Poema*, o sentimento de insatisfação e o posicionamento de luta não são somente falados, são gritados. Este grito é pelos

africanos que passam pelo processo de colonização e, em específico, pelas mulheres moçambicanas. O corpo dos africanos está sendo subjugado e, em específico, o corpo da mulher africana. Sobre este assunto o pensamento de Perrot é muito pertinente

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução; em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. (PERROT, 2005, p. 447).

Em *Poema* esta referência ao corpo em si se faz presente em parte da estrofe quatro:

“Traz teus instrumentos de tortura/ E amputa-me os membros, um a um.../ Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...” A estrofe quatro ainda torna visível a relação do dominador e do dominado, o dominado pode ser relacionado com o corpo feminino e/ou com a própria África. O dominador (colonizador) é representado, no plano imagético, por uma figura de monstro e de monstruosidades:

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,

E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...

Sousa (2014) nos esclarece que o grau de conscientização do eu-poético é muito alto, não há mais medo, nem aceitação, ou seja, não há mais a fase embrionária. Depois de todos os esclarecimentos, escancara-se a descoberta, não permitindo mais nenhum tipo de engano frente aos colonizadores, que aparecem no poema com uma representação desumanizada.

Há escolhas formais em *Poema* que apontam uma mudança de postura frente à situação vivida. Há uma predominância, ao longo do poema, do uso de verbos conjugados ora no presente e ora no pretérito perfeito no modo indicativo. O uso temporal dos verbos (presente e pretérito) mostra mudança de posicionamento, de realidade, decorrente do choque cultural entre os colonizadores e os colonizados.

Quanto à segunda estrofe: “Armas-me grades e queres crucificar-me/ Agora que rasguei a venda cor de rosa/ E gritei: “Basta!” Observamos a ação passada, totalmente finalizada, de rasgar a venda cor de rosa. A menção à cor rosa pode ser uma interpretação ligada à mulher, de que ela não será nunca mais inocente, pueril, e sim, será perspicaz. A mudança de atitude está sendo reforçada pela diferenciação no uso dos tempos verbais. O tempo passado marcando a opressão e o presente de libertação.

Como dito anteriormente, observamos, nesta estrofe, a libertação da mulher cuja inocência é representada pela expressão

venda cor de rosa. Considerando esta expressão, focalizamos primeiro o verbete *cor*, que de acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 277), aplicado ao continente africano, representa: “[...] um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de poder. As diferentes cores são outros tantos meios de chegar ao conhecimento do outro e de agir sobre ele”. Nesta perspectiva, as cores são relacionadas a sentidos, a funções sociais, a valores sociais, por exemplo.

Sobre o substantivo *rosa*, que também pode representar o feminino, o Dicionário de Símbolos apresenta a seguinte delimitação: “[...] serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor. [...] A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro [...] (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 788 - 789)”. Ainda de acordo com o Dicionário de Símbolos o verbete *venda* significa: “Símbolo de cegueira quando a venda está colocada sobre os olhos [...] A venda de tela fina (véu) das religiosas significa a cegueira que elas devem ter diante do mundo [...]” (2016, p. 935), além de confirmar a presença da cor rosa relacionada à mulher.

Na terceira estrofe: “Condenas-me à escuridão eterna/ Agora que minha alma de África se iluminou/ E descobriu o ludíbrio.../ E gritei, mil vezes gritei: Basta!” a mulher e/ou África é condenada à escuridão eterna pelos colonizadores, esta *escuridão eterna* é retomada no verso *Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...* da quarta estrofe. Neste recorte, o eu lírico relaciona a escuridão ao sentido da opressão sofrida, da morte social e da coisificação do ser.

Tal condenação, imposta pelos colonizadores às mulheres africanas e à própria África, não se prolongará mais, pois a voz poética iluminou-se, conscientizou-se: *minha alma de África se iluminou* (presente na terceira estrofe). O eu lírico individual feminino e coletivo África encontra-se pleno da africanidade.

O eu poemático alcança a liberdade após ter descoberto o engano, a farsa: *E descobriu o ludíbrio* (presente na terceira estrofe). Sendo assim, a voz empoderada brada: *E gritei, mil vezes gritei: Basta!*. O grito intenso, reforçado pelas repetições da forma verbal *gritei* ao longo do poema, continua repercutindo, como um eco: *mil vezes gritei* (terceira estrofe). De acordo como Dicionário de Símbolos (2016, p. 478 - 479) remete-se a *grito*: “[...] qualquer coisa de *maléfico* e de *paralisante*. [...] Arma persuasiva ou dissuasiva, o grito salva ou aniquila”. No caso de *Poema*, o grito salva o eu poético feminino e a própria África.

No quarto trecho do poema:

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago,
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
- que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contratado:
Basta! Basta! Basta!

que a mulher e/ou África não se encontra(m) mais subjugada(s), marginalizada(s) e nem inferiorizada(s), estando livre(s) da subjugação, da tortura, das correntes; correntes estas concretas e abstratas. De acordo com Hall (2003, p. 123): “O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas [...]”. Neste poema a *máscara branca* está sendo desfeita, deixando de sufocar o eu poético feminino e a própria África.

Marcas da língua, como o uso de formas pronominais relativas à primeira pessoa do singular (reportando-se a Noémia de Sousa), a expressão *venda cor de rosa* (presente na 2ª estrofe) e a forma adjetiva no feminino singular *lúcida* suscitam a possibilidade de configurar um eu poético que representa a mulher em um posicionamento feminista e, concomitantemente, representa a própria África. O verso oito, *Agora que minha alma de África se iluminou*, mostra este imbricamento e também um empoderamento do eu poético feminino.

Também é relevante destacar, ainda na quarta estrofe, o uso do verbo *crucifixar*, que se encontra na forma *crucifixa-me*, ressaltando mais uma situação de impotência do eu poético. No plano imagético, a crucificação remete a uma impossibilidade de mudança.

Na mesma estrofe, ocorre a reversão a toda situação de violência na qual o eu poético está envolvido. Do ponto de vista da forma, o mecanismo da língua escrita utilizado, responsável pela sinalização da ruptura, é o uso do travessão, que remete neste caso a própria voz do indivíduo. Este indivíduo também reforça seu posicionamento de ruptura pelo uso das expressões adverbiais:

mais do que nunca e dos limos da alma relacionadas à forma verbal, atrelada a pronominal de primeira pessoa do singular, *me ergueri*.

A expressão no verso vinte *dos limos da alma* reforça a capacidade de resiliência do povo africano, povo este tão sofrido pelo devastador processo de colonização. O termo *alma* “[...] evoca um poder invisível [...] sempre invisível, manifestando-se somente através de seus atos. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 31). Sendo assim, da parte mais profunda do ser, dos seus últimos resquícios, *dos limos da alma* ressurge a fênix.

No verso vinte e um *me ergueri lúcida, bramindo contra tudo* o eu poético mostra-se em uma posição de enfrentamento de uma realidade adversa. O enfrentamento transcorre de maneira lúcida, sem dúvida alguma, com convicção do que está realizando. A forma verbal *ergueri* sugere que o evento será realizado em um momento previsível, considerando que se encontra no futuro do presente do indicativo.

No mesmo verso, seguindo a forma verbal *ergueri*, há o uso da forma verbal no gerúndio *bramindo*. Tal forma representa uma ação em curso, contínua, cujo significado verbal aponta para um posicionamento de repúdio, reforçado inclusive pelo uso da preposição *contra*, que segue. O alvo do repúdio é expresso pela forma pronominal indefinida *tudo*. O conjunto desses elementos linguísticos aponta para a superação do eu poemático.

A forma verbal *Basta* configura-se o estribilho em *Poema*. É uma forma flexionada no imperativo afirmativo que remete a uma ordenação e, no caso também, com o uso do ponto de exclamação atrelado, configura-se ainda como uma interjeição

por demonstrar forte emoção. O *Basta!* aparece sinalizando a não aceitação da situação de coisificação e de subalternidade em que o eu poético encontra-se. Do posicionamento do enfrentamento, há o renascimento para um mundo novo, no qual não se viverá nunca mais na condição de colonizado, e de subserviente.

O *Basta* representa a tomada de voz pelo eu poético. O grito de *Basta* expõe o próprio despertar do ser feminino e pode-se depreender, pela tessitura poética, o mesmo despertar relacionado à coletividade – África.

A repetição de *Basta! Basta! Basta!*, no último verso, propaga-se como um eco. Acreditamos que as mulheres e todo o povo africano gritam por viver muito tempo silenciado, principalmente as mulheres, as mais subjugadas.

O poema é uma resposta ao processo cruel e massacrante da colonização e expressa a desejosa recuperação da identidade e da voz de África. Sobre esta busca da identidade, Memmi (1977, p. 41) esclarece que “ora, por múltiplas razões, históricas, sociológicas e psicológicas, a luta dos colonizados pela sua libertação assumiu acentuado aspecto nacional e nacionalista.”

Em relação à análise morfológica do poema, observamos que predominam os verbos de ação, tais como: *levantar, gritar, rasgar, querer, armar, crucifixar*. Flexionados na primeira pessoa do singular, remete ao eu poético. A forma verbal mais recorrente é *gritei*, utilizada pela voz poética para externalizar uma situação não favorável: a colonização e a subalternidade .

O predomínio de verbos de ação em *Poema* traz um dinamismo ao texto poético e, por os verbos encontrarem-se em sua maioria flexionados na primeira pessoa do singular, eles fortalecem a voz do eu poético.

Em *Poema*, o jogo entre os tempos verbais presente e pretérito perfeito do indicativo expõe um presente sofrido, doloroso e adverso que nunca mais será revivido. O uso do pretérito perfeito remete a eventos de sofrimento superados pelo eu poético. Esse jogo faz sentido considerando o presente um tempo não marcado (pode ser reportado ao presente, ao passado e ao futuro) e o pretérito perfeito, por sua vez, como aplicado a eventos já concluídos, remete a uma certeza. Em *Poema*, o pretérito perfeito e o futuro do pretérito do indicativo são convergentes por apontarem eventos de superação.

Em relação ao interlocutor, as formas verbais ora estão na segunda pessoa ora na terceira pessoa do singular, ambas remetendo ao colonizador, em um contexto micro e, em um contexto macro, o algoz/dominador. Nas três primeiras estrofes o eu poético refere-se ao seu interlocutor como tu e, na quarta e última estrofe, utiliza a forma verbal na terceira pessoa do singular, pois aparece em *Poema* uma descrição que personaliza o interlocutor como “um monstro”:

Em *Poema*, Noémia de Sousa também apresenta arranjos de palavras substantivas (nomes) e adjetivas (qualificadores) na composição poética para provocar no leitor a delineação de um plano imagético desde o início até o término do poema: *cabeça esclarecida, venda cor de rosa, escuridão eterna, alma de África, carrasco de olhos tortos, dentes afiados de antropófago*, dentre outros.

Considerações finais

A literatura da poeta moçambicana promove uma reflexão sobre a realidade do país e a situação da mulher à época em que *Poema* foi escrito. Noémia, através de sua tessitura poética, procura expor e preencher os espaços vazios promovidos pela falta de liberdade social da mulher e da comunidade em geral. A ausência de liberdade de expressão evidencia-se em seus poemas também pelo uso linguístico das reticências que podem evidenciar a manutenção e a progressão do já dito. Em *Poema* as reticências estão presentes nos versos *E descobriu o ludíbrico...*, *E amputa-me os membros, um a um...*, *Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...* O esquecido e submerso, na maioria das vezes, velados pelas *máscaras brancas* as quais representam o discurso hegemônico que vigora atualmente.

Este poema para mim é de uma fortaleza incomensurável por eu ser mulher e ter ciência da situação de pobreza, de marginalização, de subalternização, de violência, dentre outros que vitimaram as mulheres por todo o mundo. Não vivenciei de perto o sofrimento das mulheres moçambicanas, mas, tendo acesso às tessituras poéticas de Noémia de Sousa podemos sentir e sentir muito, pois, estas mulheres lutaram e continuam lutando para sobreviverem nas sociedades apesar de suas almas serem estupradas diariamente.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Uma voz fundadora na literatura moçambicana: a poética negra pós-colonial de Noémia de Sousa. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p.62-70, 2011.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

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

FREIRE, Marcelino. Entrevista. In: *O Globo: cultura*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/mae-dos-poetas-mocambicanos-no-emia-de-sousa-segue-inedita-no-brasil-16751056>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. *Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique*. In: III Seminário Nacional de Estudos Afro- Brasileiros, 2010, João Pessoa. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010. V.1.p. 89 – 107.

GOMES, Simone Caputo. *Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão*. In: Revista Via Atlântica, São Paulo: USP (29 – 46), 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

LÓPEZ, María Carreño. *Noémia de Sousa: la voz histórica de Mozambique*. Álabe7. Disponível em: www.revistaalabe.com. Acesso em: 10 fev 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2009.

NOGUEIRA, Carla Maria Ferreira. *A trajetória intelectual da poetisa Noémia de Sousa no processo de independência de Moçambique*. In: *Africanias*. Disponível em http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_6_2014/carla_maria_ferreira_nogueira_n_6.pdf. Acesso em: 12 mar 2018.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauro: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M.S. Corrêa. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUSA, Carla Maria Ferreira. *Sob o signo da resistência: a poética de Noémia de Sousa no período de 1948 - 1951 em Moçambique*. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas - Campus I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

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

O PERIFÉRICO NO CENTRO: POESIA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL

Mariana de Matos Moreira Barbosa (UFPE/PPGL)¹

Eurocentrismo como suposto ponto de partida

O reflexo dos fluxos históricos e processos políticos ocorridos há pelo menos quinhentos anos formou a condição social e econômica atual, em todos os níveis. Sob a retórica do progresso, atrelada à noção de modernidade, entendemos a matriz eurocêntrica como um sistema que criou condições, valores e noções ainda vigentes, com objetivo de hierarquizar e subalternizar sujeitos, através de classificações e instrumentos de organização social, de práticas políticas, controle de produção material e intelectual, criação de imaginário, transformando-os em ponto de partida para leitura do mundo como garantia de seu poder hegemônico dominante.



¹ E-mail: maredematos@gmail.com



Colonização & Colonialidade

A Colonialidade, conceito cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, evidencia a transcendência do colonialismo histórico, localizado propriamente na colonização de povos e territórios na América e aloca estas relações pós independência dos países colonizados. Como forma de evidenciar a modernidade como processo definidor da experiência colonial, o termo colonialidade busca evidenciar a continuidade dos mecanismos coloniais de dominação e atrelar o processo de colonização das Américas à constituição da economia capitalista.

A partir do paradigma da modernidade-colonialidade, entendemos a articulação entre colonialidade do poder, do saber e do ser, ambos eurocentrados, que além de produzir diferença através da invenção da categoria raça, as hierarquiza polarizando o mundo entre dominantes e dominados, sendo a gênese de grandes processos de exclusão e conflito.

Interdisciplinaridade da colonialidade

A interdisciplinaridade dos meios de controle e dominação no Brasil é notável. A colonialidade que permeia a situação histórica, social e política no país perpassa a escrita, a história, o exercício da arte, a política e encontra força ainda em outras áreas do conhecimento. Essa prática transversal sentencia a posição e o direito de locução entre sujeitos, através de uma versão única que baliza e legitima opressões praticadas ainda hoje na sociedade brasileira.

Para manutenção destes mecanismos mensurados, é importante evidenciar o papel da escrita e da imagem, propriamente das artes, como instrumento legitimador destas dinâmicas.

Embora a irresponsabilidade da arte tenha sido arduamente defendida por muitos, contraditoriamente, ao longo dos séculos, em seu panteão, ela tem desempenhado um papel fundamental e determinante em nossa sociedade.

Além de ser um campo de experimentação sensível e se furta do compromisso com o inteligível, cinema, literatura e artes visuais tem confirmado ao longo dos séculos através de sub-representações, um imaginário que legitima a máquina da alegoria colonial. A colonialidade do ser, aniquiladora de subjetividades, tem sublinhado povos originários como selvagens e sujeitos negros como exclusivamente dotados de força física. A colonialidade do saber, tem estabelecido um sistema valorativo que exclui a oralidade como produção de pensamento. A colonialidade do poder, através de uma versão oficial da história, exclui narrativas e estabelece hierarquias entre poucos sujeitos autorizados a falar e muitos outros não.

Por mérito ou acaso, em função dessa desajeitada potência, a arte tem sido uma ferramenta muito usada pra sublinhar e erigir verticais poderes, assentando uma perspectiva que ainda tem forte reflexo nas dinâmicas sociais na contemporaneidade.

Nossa história sob escombros

O Brasil é o país do continente americano que recebeu o maior fluxo de africanos escravizados no período de 1501 a 1900. Foram 4,86 milhões de indivíduos forçadamente desembarcados no

Brasil, totalizando mais que o dobro da segunda região, o Caribe com 2,31 milhões de sujeitos escravizados. Como laboratório do racismo, o Brasil é uma chave de leitura para compreendermos o delírio da modernidade/colonialidade e os reflexos desta ferida colonial.

Há quem descreva a história conceitualmente como um “conhecimento através da investigação”, na qual ancorada na ideia de uma ciência que investiga o passado da humanidade, supostamente revelaria através de informações sobre processos e fatos ocorridos, uma forma de compreender o presente. Entretanto, a polissemia do conceito de história nos enseja a percorrer a disciplina em busca de outras definições, percepções e evidências.

Embora a palavra “fato” seja usada para expressar um sentido de verdade e realidade, sabemos que empreender uma leitura crítica a respeito da escrita da história, nos apresenta direcionamentos que podem representar maneiras de pensar a partir de uma perspectiva política, filosófica ou até mesmo social.

Portanto, este “fato” que baliza e constrói o que é tido como verdade histórica pode ser interpretado e descrito, evidenciando ou pormenorizando aspectos, sujeitos e informações, que sustentam uma ideia de narrativa histórica que pode não passar de uma versão. Entender que existem diferentes formas de analisar os elementos que supostamente fornecem informações históricas, é partir da premissa de que a história como campo de conhecimento pode ser uma prática historiográfica e, portanto, está em contínua redefinição.

Ao abordarmos criticamente a versão oficial da história do Brasil, por exemplo, podemos inferir que ela foi construída sobre pilares ficcionais. Partindo do princípio que oito milhões

de pessoas viviam no Brasil em 1.500, segundo consenso de historiadores, e que o país ainda é narrado a partir de seu suposto “Descobrimento”, logo, no caso da nossa história, o fato se torna ficção. Se não existe nação sem um princípio comum, escrever a história do Brasil, neste caso, significa inventar o Brasil.

Assim como defender uma noção de democracia racial como forma de descrever as relações raciais no Brasil, se apegando à crença de que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial, parece inimaginável. Embora a história oficial tente descrever de forma harmônica uma nação formada a partir de um trauma colonial que une extermínio de sua população nativa com escravidão, basta ater-se aos dados de violência motivada por diferenças raciais para evidenciar que a sociedade tenta criar uma imagem positiva que não coincide com a realidade.

Embora o “mito do descobrimento” e o “mito da democracia racial”, descritos acima sejam ideias extremamente difundidas na memória coletiva da população brasileira, ambas são facilmente desmistificadas, sobretudo se lidas de forma crítica, observando as incoerências próprias da colonialidade que atravessa tanto a versão oficial da história quanto a historiografia literária brasileira.

Se pensarmos, por exemplo, que a história do Brasil assim como a historiografia literária podem ser interpretadas a partir de um só lugar de fala, iremos nos deparar no cenário literário com o negro sendo historicamente representado como objeto pela ótica dominante do branco, que o caracterizou como inferior etnicamente e o aprisionou a temas como escravidão e submissão, ocultando aspectos culturais e históricos determinantes para a construção de sua subjetividade, apagando-o assim como sujeito.

Desde os primórdios da Literatura Brasileira, sobretudo ao longo do século XIX e começo do século XX, é evidente a marca da visão eurocêntrica/colonizadora como valor universal, levando grupos “dominados”/colonizados, especificamente sujeitos negros, a um processo de aculturação e supressão da identidade, ao serem majoritariamente representados através de estereótipos negativos.

Sob a retórica do progresso, o Brasil historicamente e ainda, tem se orientado a partir de um pensamento único que reforça assimetrias entre poucos sujeitos legítimos e a constante negação ao pensamento e construção de outras formas de vida, reforçando a redução da existência de muitos, à condição histórica de explorados e sem valor.

A união nacional em torno de uma versão única da história é uma aliança que se organiza no passado e permanece em vigor até hoje, como forma de garantia de hegemonias e posições de poder. O Brasil que desconhece sua história, diz não saber por onde começar sua reforma.

Ainda assim, me levanto

Não obstante, os sujeitos e vozes subalternizadas ao longo deste projeto de exclusão, sempre existiram produzindo conhecimento nas fronteiras permeadas pela colonialidade. E justamente nestas fronteiras sublinhadas pela diferença colonial, podem emergir pensamentos, que como afirma GROSFOGUEL (2009), são respostas epistêmicas ao projeto eurocêntrico da modernidade, ou seja, aspectos e gestos que entendemos como decoloniais.

Na contramão da ideia de universalidade proposta pela branquitude brasileira, encontramos no poema *Meu negro* de

Ricardo Aleixo a desqualificação da noção de raça como categoria classificatória de humanidades:

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou. (Aleixo, Ricardo. 2018)

Em dissonância com a ideia de uma sociedade homogênea que sub-representa sujeitos negros, achata identidades e nega sua contribuição na construção do país, o poeta Oliveira Silveira se inscreve através do poema Sou:

Sou a palavra cacimba

Pra sede de todo mundo

E tenho assim minha alma:
Água limpa e céu no fundo.
Já fui remo, fui enxada

E pedra de construção; Trilho de estrada-de ferro,
Lavoura, semente, grão.
Já fui palavra canga,

Sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manda
Num atropelo de aspa.
Meu canto é faca de charque
Voltada contra o feitor,
Dizendo que minha carne
Não é de nenhum senhor.
Sou o samba das escolas
Em todos os carnavais.
Sou o samba da cidade
E lá dos confins rurais.
Sou quicumbi e Moçambique
No compasso do tambor

Sou o toque de batuque

Em casa gege-nagô.

Sou a bombacha de santo,
Sou o churrasco de ogum.
Entre os filhos desta terra
Naturalmente sou um.
Sou o trabalho e a luta,
Suor e sangue de quem
Nas entranhas desta terra
Nutre raízes também.
(Silveira, Oliveira, 1982)

Já a poeta Esmeralda Ribeiro, faz uma revisão da história ao convocar importantes líderes e pensadoras brasileiras que foram apagadas da nossa história e historiografia literária, em seu poema *Ressurgir das cinzas*:

Sou guerreira como Luiza Mahin,
Sou inteligente como Lélia Gonzáles,
Sou entusiasta como Carolina de Jesus,
Sou contemporânea como Firmina dos Reis
Sou herança de tantas outras ancestrais.
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,
mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça
mesmo assim tenho este mantra eu meu coração:
“Nunca me verás caída ao chão”.
(RIBEIRO, Esmeralda, 2004)

Cristiane Sobral discorre sobre a insubordinação à colonialidade e seus reflexos cotidianos:

Não vou mais lavar os pratos

Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos
a estética dos traços, a ética
A estática
Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros
mãos bem mais macias que antes
e sinto que posso começar a ser a todo instante
Sinto
Qualquer coisa
Não vou mais lavar
Nem levar.
Seus tapetes para lavar a seco
Tenho os olhos rasos d'água
Sinto muito
Agora que comecei a ler, quero entender
O porquê, por quê? E o porquê
Existem coisas
Eu li, e li, e li
Eu até sorri
E deixei o feijão queimar...
Olha que o feijão sempre demora a ficar pronto
Considere que os tempos agora são outros...
Ah,
Esqueci de dizer. Não vou mais
Resolvi ficar um tempo comigo

Resolvi ler sobre o que se passa conosco
Você nem me espere. Você nem me chame. Não vou
De tudo o que jamais li, de tudo o que jamais entendi
você foi o que passou
Passou do limite, passou da medida, passou do alfabeto
Desalfabetizou
Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira
sujeira
Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá
para cá
Desinfetarei as minhas mãos e
não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool
Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler
Depois de tanto tempo juntos, aprendi a separar
Meu tênis do seu sapato
Minha gaveta das suas gravatas
Meu perfume do seu cheiro
Minha tela da sua moldura
Sendo assim, não lavo mais nada
e olho a sujeira no fundo do copo
Sempre chega o momento
De sacudir, de investir, de traduzir
Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro
maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli
Não lavo mais os pratos

Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea.
(Sobral, Cristiane, 2010)

A produção de pensamento e luta dos povos indígenas e negros, em si, contra um processo colonial histórico de genocídio, é um gesto decolonial. Potencializar e resgatar estas múltiplas existências, acolher como contribuição fundamental estes discursos, é um exercício fundamental da alteridade e um caminho mais curto para nossa emancipação.

Referências

ALEIXO, Ricardo. Pesado demais para a ventania. Pg. 194, Ed Todavia: São Paulo, 2018.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005

CERTEAU, Michel de. A Escrita da história/Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes ;*revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado. Belo Horizonte: NO PRELO, 2012.

GROSFUGUEL, Ramón. Decolonizing western uni-versalisms: decolonial pluriversalism from Aimé Césaire to the Zapatistas. Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World. Merced, v. 1, n. 3, p. 88- 104, Set. Dez. 2012.

O perigo da história única. Chimamanda Ngozi Adichie TED, EUA. 18 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>.

Acessado em: Agosto de 2017. SOBRAL, Cristiane. Não vou mais lavar os pratos. Ed. Dulcina, 2010.

RIBEIRO; Esmeralda. “Ressurgir das cinzas. Esmeralda Ribeiro & Marcio Barbosa, orgs. Cadernos Negros. 2004. Pg, 63, São Paulo: Quilombohoje.

SILVEIRA, Oliveira. *Axé*: antologia contemporânea da poesia negra brasileira. Org. Paulo Colina. São Paulo: Global, 1982.p.31-36

SOBRAL, Cristiane. Não vou mais lavar os pratos. Brasília: Athalaia, 2010

SPIVAK, C. Gayatri. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TORRES, Nelson Maldonado. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, Março 2008: 71-114.



DOIS CORAÇÕES FEMINISTAS

Profa. Dra. Michelle Aranda Facchin (IFSP)

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar a análise do conto “Dois corações, uma caligrafia”, tendo como enfoque as personagens femininas e suas configurações no texto literário, campo no qual as relações entre os gêneros são questionadas e as mulheres, não-satisfeitas com as desigualdades no contexto patriarcal apresentado, rompem os paradigmas e os estereótipos do feminino considerado “powerless, ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized.” (MOHANTY apud TAGLIACOZZI, 2007, p. 347).

A realização deste trabalho envolveu o estudo do conceito de ideologia para relacioná-lo com a literatura de Mia Couto, em que a resistência ao patriarcalismo acontece pelo texto literário, com reformulações identitárias empreendidas na representação das personagens. Segundo Marilena Chauí, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta)”, indicando aos membros da

sociedade “o que devem pensar e como devem pensar” (CHAUÍ, 1980, p.43), assim como também orientam a maneira de sentir, de agir e de viver em sociedade. Para a autora, a ideologia mascara as relações de poder e desigualdade entre as classes, sendo essencial para a manutenção da ordem na qual prevaleçam os interesses dos dominantes sobre os dominados, por meio de dissimulações e formas de representação, dentre as quais podemos citar o Estado, o Direito, a Religião, etc.

Desse modo, acreditamos que o caminho para resolver as contradições existentes entre as ideias e as práticas reais históricas é a instauração de um olhar crítico que possa fundamentar mudanças da *práxis* social, trabalho esse conduzido ideologicamente, por meio de um conjunto de valores adquiridos e solidificados, considerando-se as formas de manipulação presentes e desveladas no discurso, seja a favor da ideologia dominante (no caso deste trabalho, são as raízes do patriarcalismo), ou contra essa ideologia (pela divulgação de antivalores). Alfredo Bosi menciona a necessidade de sairmos “do labirinto conceitual” das várias concepções de ideologia, para aceitar a “dialética vigente em cada formação social” (BOSI, 2010, p. 75), ou seja, é importante considerar as marcas culturais, os valores e antivalores possíveis de conviver no mesmo texto e as tensões propiciadas pela leitura dos mesmos, nos quais encontramos tanto o ideológico, como o contraideológico, assim como a representação de aspectos culturais consonantes e/ou dissonantes.

A resistência ideológica abarca o espaço textual como uma estrutura dialética configurada por relações extratextuais, intratextuais e intertextuais, por meio do diálogo muitas vezes conflituoso que estabelece entre seus elementos. O processo dialético na

escrita é a capacidade de conflitar valores, que em um primeiro momento se excluem, para construir uma vertente na qual os opostos e diferentes possam coexistir, por meio de um processo de relativização empreendido por escritor e leitor. Para embasar essa linha de pensamento, mencionamos Alfredo Bosi, para quem:

as criações artísticas de uma determinada época também comportam diferenças de ponto de vista, tom, motivos, imaginário e conotações. E será pertinente retomar, nesta altura, a ideia de forças *interdependentes em tensão* de que fala Mannheim ao desenvolver hipóteses inspiradas na sociologia do conhecimento. Constatando variáveis expressivas no interior de um mesmo e abrangente estilo de época, Goldmann e Argan levaram água para o moinho de um **culturalismo dialético**, capaz de reconhecer correntes de arte postas em tensão. (BOSI, 2010, p.119 grifo nosso)

Essa tensão possibilita a formação de novas correntes artísticas e de pensamento, trazendo novas formas de ver o mundo, o que faz parte do papel da literatura em geral, em especial a de Mia Couto. Seu trabalho aborda as diferenças e conflitos em variadas esferas: raciais, imperialistas, sexistas, ambientais, dentre outras. Neste artigo, buscamos comprovar a instauração de novas relações femininas, pela união de forças das duas mulheres contra as atitudes machistas de Adriano.

Bourdieu trata a temática da dominação masculina como algo incorporado tanto no princípio de realidade como também no da “representação da realidade” sendo que, para ser possível fugir do ciclo ideológico dominante, é preciso explorar as formas de classificação com as quais construímos o mundo e assim revelar a

maneira como as estruturas que apreendemos inconscientemente se constroem aleatoriamente no campo do simbólico. (BOURDIEU, 2012, p.8). Há um trabalho de desvelamento no conto analisado, por este ultrapassar os binarismos, apresentando uma complexidade na representação das personagens femininas, distanciadas dos estereótipos. Essa postura do escritor moçambicano estudado vem ao encontro das reflexões de Abdala Junior sobre o engajamento da escrita (chamado por ele de engajamento dialético), que envolve estratégias discursivas materializadas no texto, por meio de tensões, contradições, exageros entre a forma e o conteúdo narrado, a imbricação (no plano diegético) de campos ideológicos distintos, o deslocamento de estereótipos e as rupturas de convencionalismos:

O engajamento efetivamente dialético não se conforma, como vimos, a sistemas fechados. Por sua natureza contraditória, o sistemático da apropriação dialética traz em si a sua negação e esta, nos escritores literariamente engajados, vem do impulso antissistemático de suas estratégias discursivas, onde constroem um imaginário político-literário com formas que tendem a, procurando deslocar o estático, o convencional, o estereotipado. (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 264)

Segundo Alfredo Bosi (2002, p.10), a literatura é capaz de confirmar a ideologia dissimulada em normas e condutas para o bem coletivo, e também pode arrebatá-la contra as “convenções dominantes de seu tempo”. Isso envolve a chamada “resistência da narrativa”, que pode acontecer em dois planos, no temático e no estrutural.

A figuração de uma certa mulher africana

A questão da mulher, do seu papel e lugar na sociedade continua a ser assunto de grandes debates atualmente, marcando um avanço nas teorias feministas, nas políticas de inserção feminina no mercado de trabalho, assim como nas reformas constitucionais que concedem direitos igualitários a homens e mulheres, dentre outros aspectos contra as desigualdades, o machismo e a reificação do feminino praticadas em várias realidades conhecidas. Manuela Borges (2007) aborda o tema da colonização como um fator que afetou as relações entre os gêneros, enfatizando atitudes e práticas patriarcais. Devemos ressaltar, de acordo com a autora, que o processo colonialista foi reelaborado e novas possibilidades surgiram no período pós-independência.

Aurora da Fonseca Ferreira menciona que a subalternidade da mulher advém de uma visão machista, ativa nos tempos presentes em África. (FERREIRA, 2007, p. 52-53). Em Guiné Bissau e Cabo Verde, Amílcar Cabral colaborou para a diluição das desigualdades entre os gêneros, conforme o excerto de sua obra demonstra:

Alguns camaradas fazem o máximo para evitar que as mulheres mandem, embora por vezes haja mulheres que têm mais categoria para mandar do que eles [...]

Muita gente diz que Cabral está com as suas manias de pôr as mulheres a mandar também. << Deixa pôr, mas nós vamos sabotar por trás >>. Isso é de gente que ainda não entendeu nada. [...]

A maior felicidade para mim é ver um camarada, homem ou mulher, cumprir o seu dever com consciência. [...]

[...] porque nós queremos fazer a promoção, o avanço de nossas mulheres e o melhor avanço, um dos principais avanços, é ensinar-lhes a ler e a escrever como deve ser. (CABRAL, 1976, p. 49-68)

Há outros documentos em defesa da mulher na África, dentre os quais citamos o protocolo adicional à Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, que proíbe a poligamia, as mutilações genitais femininas e outras práticas atentatórias à integridade da mulher. No que diz respeito à definição do feminino em África, é importante ressaltar a pluralidade cultural que complexifica definições simplistas, conforme afirma Tanella Boni:

<<Mulher africana>>. Devemos nos perguntar sobre o sentido dessa expressão, pois sabemos como as realidades são diferentes de um continente a outro, e, no mesmo continente, de uma região a outra, de uma cidade a outra, de uma sociedade à outra e assim por diante. (BONI, 2011, p. 148, tradução nossa)

Desse modo, falar de um feminino em África é complexo, tamanha a diversidade de identidades e culturas no continente. Com base nessa problemática, devemos considerar a figura feminina africana desvinculada de imaginários, tais quais aqueles criados pelo sistema colonial e pelo feminismo ocidental, conforme postura que a artista e escritora camaronense Werewere Liking adota:

Em seu discurso, Liking recusa tanto a invenção colonial de uma tradição africana patriarcal e o discurso do homem africano de “as coisas mais importantes

primeiro”, quanto a representação operada pelo feminismo ocidental da mulher africana como sujeito “fraco”, “sem poder”. (TAGLIACOZZI, 2007, p. 339, tradução nossa)

A artista e escritora se refere à retomada da tradição ancestral da comunidade Ki-Yi como forma de retomar o poder feminino, que muito se difere daquelas tradições “inventadas” pelo patriarcado colonial ou pelo feminismo ocidental.

Outra questão importante é sobre o imaginário ocidental que distorce a realidade ideológica africana, como se esta fosse desde os princípios patriarcal e opressora do feminino. “A carta de Kurukan Fuga” (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008), criada com base no império de Sundjata Keita na África sub-saariana, no século XII, demonstra uma preocupação em garantir os direitos da mulher. Segundo o estudioso José Rivair Macedo, “a memória de Sundjata foi preservada durante séculos graças ao trabalho cultural dos *griots* mandingas, em particular aos da família Kouyaté [...]” (MACEDO, 2016, p. 153). Atualmente, esse documento é patrimônio cultural da UNESCO e nos interessa por demonstrar um pensamento jurídico protetor dos direitos sociais e políticos das mulheres, conforme vemos no seguinte excerto:

Enunciado 14: <<Não ofenda jamais as mulheres, elas são nossas mães>>. A mãe, a esposa e a filha têm um lugar essencial dentro do pensamento simbólico africano, em detrimento do que se escreve hoje sobre a mulher africana.

Enunciado 16: <<As mulheres, além de suas ocupações cotidianas devem estar associadas a nossos governantes>>. A implicação das mulheres

nas discussões políticas, na participação das questões importantes da sociedade é um direito muito bem considerado. (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008, p. 19, paráfrase nossa)

Paulina Chiziane comenta os problemas advindos da colonização e a perda de direitos já adquiridos pelas mulheres:

Claro, tratando-se de uma situação colonial não tínhamos muita chance. Mas as culturas africanas têm muito a dar ainda para o desenvolvimento do mundo. Para mim que vivi entre as macuas, quando olho para as lutas feministas do mundo, eu digo-me “Mas nós tínhamos isso. (CHIZIANE, 2014, n.p.)

Sendo assim, a representação do corpo da mulher africana, comumente difundida na e pela literatura ocidental, advém de um imaginário desprovido das nuances culturais africanas tais como realmente são, uma vez que são oriundas de um processo de colonização, tendo como consequência a fusão de culturas e a mudança ou perda de alguns aspectos da cultura autóctone. Sabemos que houve a difusão do discurso luso-tropicalista em Moçambique e Angola, para justificar o processo de dominação e anulação das colônias, na tentativa de conter o projeto iminente de descolonização. Podemos mencionar a revisão constitucional empreendida por Salazar, que passou a chamar as colônias de “províncias ultramarinas”, assim como o processo de branqueamento dos povos autóctones por meio da exploração da figura do mestiço. Como Ruy Duarte de Carvalho (2011) expõe em suas reflexões, o Outro já está fadado ao rebaixamento, uma vez que carrega na cor da sua pele e em outros traços fenotípicos a diferença existente entre o centro imperialista e as margens colonizadas.

A imagem da mulher nos tempos coloniais segue essa lógica de dominação imperialista, muitas vezes mascarada pela ideologia do lusotropicalismo e do exotismo, que coloca a negra como a mulher sensual, sexual, predominantemente corpórea em oposição à europeia casta, branca, mental, etc. Segundo Eduardo de Assis Duarte, essas representações sobre a mulher negra advêm “do senso comum patriarcal e eurocêntrico que habita a colônia desde seus começos e se projeta rumo ao futuro.” (DUARTE, 2011, p. 164). Por isso, pensar sobre a representação da mulher africana requer uma problematização, considerando-se diversificados contextos.

Análise do conto

Na área dos estudos da narrativa, Anatol Rosenfeld aborda os elementos de construção da narrativa, dentre os quais recortamos as personagens, seres transfigurados “pela energia da imaginação e da linguagem”, podendo ou não se referir “indiretamente a vivências reais” (ROSENFELD, 2007, p. 22). Com base no mesmo autor, afirmamos ser o narrador também uma personagem tecida no campo ficcional: “Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens.” (ROSENFELD, 2007, p. 26).

A partir desses construtos literários, surgem as “perspectivas” ou “focalizações”, recursos importantes para compreendermos a figuração feminina do conto analisado, pois dão voz às personagens femininas, levando-as ao centro das narrativas, por meio da escrita da carta.

No conto “Dois corações, uma caligrafia”, Adriano recebe uma carta escrita por duas irmãs: Zuleila, a sua esposa, e Esmeraldinha, a sua amante e cunhada. O conto, em lugar de expressar a rivalidade entre as duas mulheres, constrói um olhar feminino por meio do ressentimento, reconfigurando a relação homem – mulher, de modo que esta última não fique em situação de rebaixamento. As irmãs exigem que Adriano assuma as duas como esposas e também Palmira, outra amante além de Esmeraldinha. As mulheres deste conto se recusam a ocupar uma posição subordinada no cenário poligâmico e inscrevem novos sentidos, literalmente escritos. O processo metalinguístico do qual se utiliza o conto é significativo e figura o papel central da mulher, compondo as páginas pelo olhar feminista, reativo e desconstrutor de práticas desigualitárias.

O tom enunciativo dessas mulheres é de deboche, como vemos no trecho abaixo:

Quem escreve aqui é sua mulher, Zuleila. Se admirou? Pois, sou eu própria. Sim, você deve estar a perguntar: escrever como, se ela nem nunca pisou na escola? Como pode ela ser, agora, tão dona das caligrafias? Estou-me a rir da sua cara. Minha mulher, afinal? Sim, eu própria, Zuleila, sua esposa.

Venho lhe dizer o seguinte: que eu sei tudo, marido. Sei que vocês, tu e Esmeraldinha, se frequentam um no outro. Não se envergonha, seu sonhador de meia-cueca? Fazer isso com a exata minha irmã, trocando amores com Esmeraldinha, ainda tão menininha? (COUTO, 2015, p. 109)

O discurso de Zuleila é interrompido por uma segunda voz na carta, a de Esmeraldinha, a mão a escrever o texto, como vemos: “Se admire ainda mais, marido: sou eu, Esmeraldinha, que estou escrever! É verdade. Tua mulher, minha irmã Zuleila, nos descobriu. É ela que me está ditar esta minha carta dela.” (COUTO, 2015, p. 109)

Por meio dos relatos ditados por Zuleila, Esmeraldinha identifica que Adriano fazia exatamente as mesmas brincadeiras e os mesmos agrados para as duas, sendo essa realidade contrária à promessa de exclusividade do amante: “Agora, meu grande belzeburro, agora sou eu que interrompo: afinal, você também punha essa brincadeira na mana Zuleila? Você prometia que essa graça era só para mim, só.” (COUTO, 2015, p. 110)

Zuleila reclama o tempo todo de ter sido a única a trabalhar para sustentar a casa e o marido, enquanto Esmeraldinha se ressentida pelas mentiras contadas pelo amante em relação a carinhos que a fizeram acreditar serem exclusivos dela: “Ali nas mesmas madeiras já se tinha derramado com minha irmã. Filho de uma quinhentas, você a mim me disse que tinha sido única eu, ali no meio dos troncos toda dona e rainha.” (COUTO, 2015, p. 111)

O tom ressentido se intensifica quando a amante Palmira é descrita pelas duas irmãs:

Deus me perdoe mas essa mulher eu só lhe imagino é sabe como? Cagando. É. Cagando, toda desnadegada como um porco. Ela nem precisa comprimir esforços. Aquilo sai só com o peso dela. Afinal, pergunto – como vocês os dois faziam-se amor? (COUTO, 2015, p. 112)

Ambas se unem para realizar uma espécie de vingança, envolvendo a divisão de todos os pertences de Adriano, como forma de puni-lo:

Agora, somos já as duas escrevendo, nosso coração está usando a mesma mão. Somos uma só mulher, uma só raiva. [...]. Seu relógio que me deste, sabe o que fizemos? Dividimos, usamos cada uma em cada dia! Seus óculos escuros, que me deixaste para eu puxar o lustro, andam nos olhos de nós ambas. E melhor ainda: sua casa de duas divisões? Partilhamos, somos as coproprietárias (COUTO, 2015, p. 113)

As duas mencionam o automóvel, a ser futuramente utilizado para levá-las a passeio junto com a outra amante, Palmira, a qual também será chamada a usufruir dos bens materiais de Adriano. Essa espécie de vingança lembra bastante a do romance de Paulina Chiziane, **Niketche** (2004), em que Rami, esposa oficial de Tony, faz o marido dividir todos os bens materiais com as suas amantes, transformando-as todas em esposas. Ao final do romance, Tony fica prostrado, inibido, incapaz de lutar contra a força provinda da união feminina contra ele, o que o destrona e o impossibilita de continuar exercendo o poder de dominação sobre as mulheres. No conto de Mia Couto, assim como no romance de Paulina Chiziane, há uma desconstrução da pompa masculina, por meio da exigência dos direitos das mulheres contra a infidelidade: “Nenhuma de nós quer metade. Agora, arranje maneira de se reduplicar e aparecer inteiro para cada uma de nós. Para que cada uma de nós lhe possa esfregar esse seu focinho de um lado e do outro.” (COUTO, 2015, p. 113).

A resistência à ideologia patriarcal é realizada neste conto por meio da união entre as mulheres como forma de exigir os

direitos legais a serem dispendidos a elas no casamento, opondo-se à visão machista comum no imaginário das mulheres, que, segundo Elene Pedroso (2015, p. 65), manifesta-se na ação de “sofrerem juntas” pela traição do homem e não de “lutarem juntas” contra essa realidade. Desse modo, pelo fato de juntarem as forças contra o masculino traidor, as mulheres deste conto resistem ao padrão esperado delas no contexto patriarcal, alavancando possibilidades aos papéis femininos. Portanto, a principal questão dialética do conto é a poligamia, com a assunção dos deveres de Adriano diante da exigência das mulheres para o usufruto de seus bens materiais, aproximando-se do que Nietzsche (2009) afirma sobre as relações de ressentimento entre as pessoas, mantidas de acordo com um princípio básico de “ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação” (NIETZSCHE, 2009, p. 24). As mulheres no conto são as “ressentidas”, enganadas pela traição de Adriano, submetidas aos padrões sociais patriarcais, mas que encontram na divisão dos bens uma forma de reparação dos danos sofridos. Nietzsche (2009) menciona o castigo como algo presente na relação entre devedores e credores, sendo manifestado de diversas formas, como uma “espécie de compensação pelas vantagens que o criminoso até então desfrutou” (NIETZSCHE, 2009, p. 60). Em vez de chorarem e aceitarem a situação passivamente, as mulheres do texto analisado resistem à ideologia que as rebaixa, lançando mão de estratégias para minimizarem o tom de ressentimento. A partir de personagens femininas de fortes características, o texto sugere diferentes posicionamentos da mulher moçambicana diante da poligamia, sugerindo caminhos para repensarmos a submissão e outros comportamentos pensados em

meio ao confronto e à reorientação sobre as identidades femininas nos contextos patriarcais.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

BONI, Tanella Suzanne. Conclusion. In: _____. **Que vivent les femmes d’Afrique?** Clamecy, Paris: Karthala Editions, 2011. p. 147-156.

BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri, 2007. p.73-88.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

CABRAL, Amílcar Lopes. **A arma da teoria: unidade e luta**. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto neo-animista. In: _____. **O que não ficou por dizer**. Luanda/Lisboa: Chá de Caxinde, 2011

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Revisor José Andrade. Edição original 1980. Digitalização em 2004. Disponível em: <<http://www.febac.edu.br/site/images/biblioteca/livros/O%20que%20e%20Ideologia%20-%20Marilena%20Chaui.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2017.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Os anjos de Deus são brancos até hoje. Entrevistada por Doris Wieser. In: **Revista Buala**. 26 nov. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 26 jan. 2019. [n.p.]

COUTO, Mia. **Na berma de nenhuma estrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In.: BOLAÑOS, Aimée; BENAVENTE, Lady Rojas (Org.). **Vozes negras das Américas**: diálogos contemporâneos. Rio Grande: FURG, 2011. p. 163-175

FERREIRA, Aurora da Fonseca. A Contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 51-67

MACEDO, José Rivair. Sundjata keita e a reinvenção das tradições orais mandingas da África ocidental. In: SOUZA, Fábio Feltrin de; MORTARI, Cláudia. **Estudos africanos**: questões e perspectivas. Tubarão: UFFS; Copiart, 2016. p. 145-178

MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI. **La Charte de Kurukan Fuga**: Aux sources d'une pensée politique en Afrique. Paris: L'Harmattan, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEDROSO, Elene Wicher. A representação do sujeito feminino em María Concepción, de Katherine Anne Porter. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane. (Org.). **Literatura e gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2015. p. 53-77.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio [et.al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-50.

TAGLIACOZZI, Sara. Elle sera... Prophetisme artistique et creation feminine dans l'oeuvre de Werewere Liking. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2006. p.331-349.

JUREMA SAGRADA: RESISTÊNCIA, FORMAÇÃO E RECONHECIMENTO DA IDENTIDADE NO NORDESTE BRASILEIRO

Mirele Rosália Otaciano (UFPE/PPGL)

Introdução

Temos acompanhado nas últimas décadas um avanço significativo nos estudos culturais a partir de perspectivas decoloniais, que visam uma revisão e re-escrita da historiografia geral, a partir de olhares que contemplem a diversidade de povos e culturas não hegemônicas, sobretudo, as que tiveram suas filosofias e cosmogonias marginalizadas e consequentemente silenciadas ao longo da colonialidade.

Diante da narrativa unilateral da história que por séculos vem sendo propagada, é urgente a necessidade de expandir o espaço da historiografia a outros locais de fala, considerar seriamente filosofias ignoradas desde o início da era colonial pelo pensamento capitalista moderno. Em uma tentativa de acessar e recuperar perspectivas diferentes da ocidental.

Para essa reconstrução historiográfica, precisaremos revisitar alguns marcos que a história considerou paradigmático, visitar espaços de fronteira que foram imprescindíveis para que a sociedade fosse dividida em sua linha de pensamento abissal, em sua estrutura de classificação de raças e saberes inferiores e superiores. Precisaremos acessar lugares sensíveis nos campos que envolvem memória e identidade. Para corpos e cognitivos violentamente colonizados, concordamos que as memórias históricas dos últimos cinco séculos não guardam lembranças muito confortáveis, enquanto a identidade tornou-se uma espécie de esquizofrenia.

Mas, insistindo por uma perspectiva positivista e decolonial, onde passado, presente e futuro não compõem uma linearidade, consideramos que a melhor maneira de pensar a decolonialidade diante dos “estrepes que foram deixados no caminho” é tentando encontrar no profundo da essência do sentido de fronteira a imagem da aproximação, nos propomos a conversar em trilhos como memória e identidade, com um recorte mais específico no território do nordeste brasileiro.

Para essa discussão ter um caminho mais palpável, visto os labirintos que o assunto pode nos levar, tomaremos, não por acaso, como referência uma expressão da forma de vida de parte do indígenas que viveram e vivem no território em questão, a Jurema Sagrada, com atenção especial a figura histórico/ mitológica do Malunguinho.

Mesmo que discurso e a escrita tenham servido como pilar para a colonização no molde hegemônico, nossa ideia não é centralizar o debate, mas, como já falamos, trazer para o centro do

deste as filosofias, sujeitos e narrativas que foram silenciadas e marginalizadas nesse processo.

Com a ajuda pesquisadores como Leda Martins, L'omi L'odo, Eduardo Oliveira e guiados por alguns dos cânticos da Jurema Sagrada, tentaremos fazer com que as poucas linhas que seguirão consigam mais do que trazer respostas, incitar dúvidas que levem nossas certezas para a beira das falésias de areia movediça como as encontradas no litoral nordestino.

Um breve olhar na fronteira entre filosofias indígenas e colonização

O divino é a natureza! Na cosmogonia dos povos indígenas, a terra, a água, o fogo, o verde das folhas, os animais, o homem e todas as demais formas naturais de vida são manifestação divina ou Ele mesmo. Natureza e Deus são parte da mesma esfera em complementaridade.

Dessa forma, observamos que a colonização tomar primeiramente como justificativa “salvar as almas dos nativos e apresentar o verdadeiro Deus”, como podemos observar nos diversos tipos discursivos coloniais, que funcionaram estrategicamente como “caballos de batallas” (PARADA, 2009, p. 160) na colonização, visto que, o Deus cristão e sua forma humana não manifestando-se no canto do pássaro, no rio que corre dentro da mata ou na fertilidade da terra, ele é superior e único, guarda em si todas as forças do universo. O discurso colonizador desassocia a imagem horizontal e plural natureza/divino, e com violência da tradição conquistadora tenta desconectar homem/natureza, alicerces das filosofias indígenas.

É no território, ou no elo com a terra enquanto divindade que está um princípio da filosofia de vida dos povos indígenas. A sintonia com o espaço é a própria ligação com a identidade de cada povo, com suas mitologia e memórias. Assim, observamos que o monoteísmo imposto pelos colonizadores foi além de uma violação na forma de Ser dos povos originários, também uma fundamental ação para apropriação do território.

No entanto, precisamos aqui abrir um parêntese para elucidar que esse ato de apropriação da terra por parte dos colonizadores não ocorreu apenas por via do discurso de pregação do cristianismo, foi e continua sendo um violento processo de derramamento de sangue das populações nativas. A resistência à colonização foi longa e intensa, ainda que a historiografia tenha inviabilizado a força e quantidade das revoluções e levantes em todos os cantos da América nesses séculos de colonização, aparecendo na maioria dos casos como anarquismo de rebeldes contrários ao progresso.

Mas, seria necessário um texto exclusivo para tratar do apagamento na história oficial das lutas indígenas em defesa ao território, assim, dando continuidade ao assunto anterior, uma ferramenta fundamental nesse processo de colonização do imaginário mitológico nativo foi a escrita. Isto porque se o deus cristão era o único e verdadeiro, a escrita era a única modalidade de comunicação que comprova o verídico.

Devemos lembrar que toda *Abya Yala* (continente hoje chamado América) desenhava-se principalmente a partir da oralidade, ou no que Leda Martins vem a chamar de “oralitura”, apontando o corpo como lugar da memória:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e



procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. (MARTINS, L. 2001, p. 84)

Chamamos a atenção mais uma vez para lembrar que o fato de a oralidade ser o principal método mnemônico dos povos indígenas demonstra “la función colectiva” em que esses povos organizavam-se, não significando a ausência de outras formas de preservar a história e memória dessas populações.

Podemos tomar a motivo de exemplo os *quipus* dos “filhos do sol”, os Incas, que davam conta de mais de quinhentos anos de organização dos povos andinos, ou os *códices* astecas; além dos grafismos indígenas que guardam em seus traços e cores o sentido e comunicação entre o mosaico de povos nativos.

Bem, tentamos fazer uma síntese nesses primeiros parágrafos sobre os caminhos percorridos no choque entre colonizadores e filosofias indígenas, na intenção de poder alinhar o olhar quando tratarmos mais especificamente da questão dos saberes e tradições indígenas que compõem a identidade do nordeste do Brasil. Quisemos lembrar que a forma de Ser e Estar no mundo para os povos originários significa uma conexão profunda de respeito e harmonia com a natureza, em uma relação mui singular do Outro-Natureza, o Outro-Outro, o Outro-Si mesmo. E como veremos adiante, essa é também a raiz da Jurema Sagrada, e por esse motivo sua prática foi perseguida e marginalizada enquanto expressão de cultura e fé.

A Jurema Sagrada

*Peço força a Tupã pra poder continuar,
e atender todos seus filhos na hora que precisar.*

(CÂNTICO POPULAR DA JUREMA SAGRADA)

A Jurema Sagrada é o culto a árvores como a jurema preta, angico, jucá, aroeira e outras mais consideradas sagradas na região. Esse culto, fundamentado na matriz indígena, faz parte da encantaria do nordeste brasileiro desde tempos pré-coloniais, como podemos observar nas figuras rupestres localizadas na toca da entrada do Pajeú, no Baixão da Vaca que fica no Parque Nacional da Capivara. Porém, diferentemente do pensamento colonizador onde “a diferença é expressa como degeneração” (Oyewume, 1997, p. 02), a Jurema vai ganhando novas feições e incorporando novos elementos a partir da reorganização social do sistema colonial, com a chegadas dos povos vindos de África e mesmo da europa, como é o caso do povo cigano.

No entanto, a essência da origem indígena é mantida no culto, como por exemplo a importância de elementos como o maracá e o cachimbo.

O maracá é o símbolo maior da matriz indígena da jurema e também objeto fundamental em todos os rituais, sendo ele responsável por dar ritmo para serem entoados os cânticos sagrados, e, também, para energizar o ambiente com a força das sementes encantadas que são colocadas dentro de si. O cachimbo é o instrumento principal de força e trabalho na jurema. [...] O cachimbo e o maracá são o mais fortes elementos materiais que caracterizam a jurema na sua

perspectiva simbólica e étnica. Sem eles a religião perde sua identidade, tendo em vista que ambos são registros de memória de práticas muito antigas dos indígenas do Nordeste. (L'omi, A. 2007, p.194)

Outros símbolos são agregados no culto a Jurema a partir dos espaços de fronteira culturais coloniais. A Jurema Sagrada, conhecida também como “hospital dos pobres” ganha sentido de acolhimento, isso porque acredita-se que “nas cidade tem os encantos da vida, lá tem cura pra tudo” (Mestre Dió, *Apud* L'omi A. 2007, 181).

No reconhecimento do outro enquanto parente-irmão, a Jurema ganha força, não com aspecto de inclusão, mas de união. Na ciência juremeira, a circularidade do tempo não aponta fim ou futuro, a margem é o centro e a fronteira é caminho.

É nesse fundamento de continuidade e retroalimentação que os cânticos da Jurema trazem na gira (festa da jurema) as histórias ignoradas pela historiografia oficial; uma versão diferente da que registra as lutas dos povos subjugados pelo sistema não seja tratadas como marginalização, mas resistência.

Nas toadas da jurema estão preservados os nomes das lideranças, são cantados os acontecimentos históricos de lutas e resistências, além de passar os ensinamentos fundamentais da ciência das folhas e da fumaça.

A gira da jurema acontece ao som de ritmos populares do nordeste, como o coco de roda, capoeira e o samba, além de ter como base elementos fortes da cultura oral, como a repetição, em uma forma de ensinamento/aprendizagem. Uma dessas toadas das quais estamos nos referindo trás em sua letra a mitopoética

do culto a Jurema no entendimento da vida na perspectiva de circularidade da vida:

Caiu uma folha na jurema
Veio o sereno e molhou
Caiu uma folha na jurema
Veio o sereno e molhou
E depois veio o sol
Enxugou e secou
E a jurema se abriu toda em flor

Em cosmogonias como as indígenas e africanas, a morte não representa o fim. O culto aos ancestrais é uma prática comum e orientadora para esses povos que compreendem o tempo de forma circular. Como na toada acima, onde a flor da jurema cai, mas a própria natureza encarrega-se de, no tempo certo, florescer novamente, ressignificando o tempo do fim em um bonito processo de continuidade.

Na filosofia da ancestralidade, o passado é o tempo de sustentação, é para onde os olhares se voltam, como em uma simbologia da Sankofa africana. Como escreve o professor Eduardo Oliveira (2012, p. 40): “Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência”. São os mais velhos que guardam na memória os saberes que serão passados para o ebé, preservando e dando continuidade a essas culturas e formas de vidas a partir da oralidade.

Em História das religiões no Brasil (2001, p. 22) Sylvana Brandão escreve que “A ideia religiosa fundamental dos indígenas brasileiros é, sem dúvida, o culto aos seus mortos. Esta crença,

a mais sagrada e tradicional, insinua-se em todos os atos da vida social das distintas nações indígenas do Brasil”.

Na jurema sagrada acredita-se que as árvores como as já citadas têm poderes que não são mágicos, mas não se explicam com facilidade, que é o de encantar espíritos que irão trabalhar dentro da ciência juremeira, nas sete cidades encantadas (as cidades são espaços espirituais onde “moram” as entidades e divindades).

Na perspectiva da Jurema Sagrada, geralmente entidades são espíritos desencarnados em épocas históricas, portanto, não mitológicas ou distantes, são espíritos como os de índias e índios, caboclos e caboclas, mestres e mestras, trunqueiros, marujos, ciganos e ciganas e etc. que tem uma história de vida próxima a da vida de pessoas comuns e que “voltam à terra” através dos juremeiros e juremeiras para “trabalharem” ajudando a comunidade a continuar sua vida de luta contra as opressões sociais aos quais sofreram em vida. (L’omi, A. 2017, p. 189)

Quando falamos em descolonizar a partir da essência, estamos nos referindo a ter em mente nesse processo, por exemplo, que algumas manifestações religiosas de hoje são, na verdade, uma forma encontrada de resistir a forma de vida negada na colonialidade.

Muitos escritos coloniais mostram como deu-se o processo de inquisição ou “caça às bruxas” no território brasileiro entre os séculos XVI a XIX, demonizando o que os europeus chamaram de “pajelança e feitiçaria”. Como pode ser visto no conjunto de documentos que formam parte do processo 4884 do arquivo público ultramarino, onde consta por exemplo que no século XVIII “O governador de Pernambuco, Henrique Luís Pereira Freire, escreve

ao rei esclarecendo sobre a prisão mandada fazer de “alguns feiticeiros da capitania”, e fala dos perigos de uma bebida por eles fabricada e chamada Jurema”.

Possivelmente a diferença fundamental na fronteira da cosmovisão, ou como preferimos chamar “cosmosentir” -já que nosso corpo é nosso mito e rito- entre brancos e não brancos, foi o fato do colonizador enxergar no diverso o caótico e o estéril, quando para os povos que sofreram a colonização, a diversidade é a diferença são os princípios da igualdade.

Malunguinho: um ponto de luz

Malunguinho no mundo é meu braço direito
(CÂNTICO POPULAR DA JUREMA SAGRADA)

As entidades na Jurema não são figuras mitológicas. São personagens que figuram nas narrativas históricas e podem ter suas vidas documentadas em registros oficiais do estado , como é o caso de João Bamba, João Pataca, Adão, Badia e João Batista, último malungo do quilombo do Catucá.

Como temos falado ao longo do texto, a história precisa ser reescrita a partir de outros locais de fala. As narrativas que contam as vidas desses que se encantaram como malunguinhos, por exemplo, foi escrito por aqueles que queriam um negro ou indígena como símbolo de liderança, aí está o problema nos registros que chegaram até nós.

Malungo ou malunguinho significa amigo. Esse era o título dado aos líderes quilombolas que tinham a função de comando dentro dos mocambos. O quilombo citado acima, o catucá, abrangeu grande parte da região metropolitana de Pernambuco.

Foi um dos importantes espaços de fortalecimento e resistência dos povos negros na transição dos séculos XVIII para o XIX , e lugar também de descobertas e troca com as culturas e saberes nativos da região. O interior das matas foi fronteira de encontro e fortalecimento entre povos que juntos formariam a base do povo brasileiro. Fato que na atualidade deixa o debate sobre identidade ainda mais complexo pelo surgimento de questionamentos como: Pode um sujeito ser considerado “afro-indígena” já que sua ancestralidade está representada nessas duas identidades? Bem, perguntas como essas têm acirrado o debate sobre identidade étnica, cultura, miscigenação e tantos outros dilemas de um país com as características singulares como é o caso do Brasil. Mas o cântico da jurema mostra caminhos mais diretos, afetuosos e até de uma simplicidade lógica.

Tava sentado na pedra fina o rei dos índios mandou
chamar
Caboclo índio, índio africano, caboclo índio do juremá
Com suas flechas, com suas flechas, largue essa flecha e
vem trabalhar
Caboclo índio, índio africano, caboclo índio do juremá

Entendemos as especificidades das demandas indígenas e africanas, como por exemplo a pauta da legitimidade no direito a terra por parte dos indígenas ou as questões relacionadas ao contexto diaspórico africano e a forma como o racismo funciona no Brasil, no entanto, observamos que dentro dos espaços de resistência o encontro foi de acolhimento, e as fronteiras não eram de afastamento. Como podemos notar no imbricamento das identidades “caboclo índio, índio africano” na toada acima, o africano

é acolhido na ciência da Jurema Sagrada. A persistência em não aceitar o silenciamento e a exclusão, a luta contra a opressão, fez desses povos irmãos.

O malunguinho é uma das figuras que melhor representa esse processo de fortalecimento e potência, de identidade em fronteira, nos lembrando Sartre quando escreve “Estou possuído pelo outro; o olhar do outro forma meu corpo na sua nudez, faz-o renascer [...] O outro tem um segredo. O segredo do meu ser”. (1999, p. 454/455).

Na figura do malungo encontramos um exemplo de como fugir do caminho de esquizofrenia que passa pelo reconhecimento da identidade na atualidade dos povos colonizados. É a única entidade na jurema que vem em mais de uma falange, é o “reis” que sustenta o cosmo, podendo vir como trunqueiro, caboclo ou malungo.

Malunguinho me afirma o ponto
Malunguinho me abra a mesa
Quero um ponto de trabalho
Quero um ponto de defesa.

Essa entidade é o guardião da Jurema Sagrada, tem a chave do portão sagrado que o deixa transitar entre as cidades e entre os dois mundos. Por isso, para se iniciar uma gira na Jurema canta-se para o malunguinho a toada acima.

Como já falamos, os malungos eram líderes negros quilombolas. Figuras tidas como marginais, foram intensivamente caçadas pelo estado devido a representatividade de poder e resistência que passava para sua gente junto a seus bandos. João Batista, por exemplo, teve sua cabeça posta a prêmio, oferecido cem mil

contos de réis por quem o entregasse a coroa portuguesa. Em setembro de 1835 João Batista foi decapitado e teve sua cabeça exposta a motivo de exemplo, prática comum do estado quando conseguia capturar lideranças do povo, como aconteceu também com Virgulino Ferreira, o famoso Lampião. A jurema abraçou João Batista na hora de sua morte, e hoje ele atende pelo nome de João das Matas, um mestre malungo na Jurema:

Na mata tinha um negro
E esse negro foi escravo
Mas com a força da jurema
Ele tornou-se um caboclo coroadado

Considerações finais

Como falamos já no início, esse pequeno texto tem mais o interesse de incitar questionamentos, inundar a ideia de centro/margem, nos fazer pensar o quanto de nossa história foi ocultada e silenciada, mas quantas ainda podem ser resgatadas. Mostrando um pouco da cosmovisão que tem como base o culto a uma árvore que tem folhas, flores e espinhos, ou seja, é em si uma ciência, tentamos explicar um pouco da Jurema Sagrada enquanto espaço de fortalecimento e reconhecimento da identidade do território nordestino, em sua diversidade de saberes, culturas e povos envolvidos.

Em uma tentativa de afastar-se do que Glissant (1981, p.02) apontou ser o mais grave dos avatares, que é a assimilação, e pensar a partir que a filosofia da diversidade é um ponto central para tentar entender o outro e a nós mesmos. Pensar o nordeste nos faz raciocinar junto ao professor Eduardo Oliveira, quando dis:

Profanamos a religião hegemônica e profanamos nossa própria religião. Transformamos em festa os episódios de tragédia [...] Enlouquecemos na diversidade que criamos e perdemos-nos nos labirintos que soubemos produzir, mas não soubemos resolver. Explodimos o conceito de raça, e ao mesmo tempo reitificamo-lo com força ancestral! Não nos confundimos, mas não deixamos de ser mestiços. Somos africanos, mas de um jeito possível apenas no Brasil. (OLIVEIRA, 2012, p. 38/39)

Por em relação, lidar com a complexidade do eu e do outro, são desafios que parecem agigantar-se ainda mais no contexto da contemporaneidade. No entanto, como diz de forma tão bonita Oliveira na citação anterior, a força ancestral tem uma forma de solucionar labirintos que nossa racionalização não compreende.

Malunguinho canta que munido de “uma folha, um coité e um ponto de luz” segue acreditando, que transformação leva tempo.... Sugerimos seguir ouvindo os mais velhos, vasculhando as memórias que emocionam e reconta-las em uma roda de crianças.

Referências

BRANDÃO, Sylvana; CABRAL, N. História das religiões no Brasil, v. 5. Recife: UFPE, 2010. 267

GLISSANT, Edouard. Le discours antillais. Le Même et le Divers (*O mesmo e o diverso*)Paris: Seuil, 1981

L'ODÓ, Alexandre L'omi. Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada. Recife, 2017

PARADA, Esperanza L. Las voces del otro. *En: Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Edición de Paloma Del Campo.* Ed. Iberoamericana, Madrid, 2010.

OYÈWUMI, Oyèrónké. The invention of women: Making an African Sense of Western Gender Discourses. Minneapolis: University of Press, 1997

SANTOS, Boaventura S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. No livro: Epistemologias do sul/ (Org) Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. Ed. Almeida. Janeiro de 2009, p. 23/24

SARTRE, J.-P. *O Ser e o Nada.* 7ª ed., Petrópolis: Vozes, 1999.



A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E PURPLE HIBISCUS: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA REPRESENTAÇÃO DA POSIÇÃO AXIOLÓGICA DA MULHER FRENTE AO PATRIARCADO

Naide Silva Dias (UFRN/PPgEL)

Prof. Dr. Orison Marden Bandeira de Melo Junior (UFRN/PPgEL)

Introdução

Segundo Zolin (2019), desde a década de 1960 o pensamento feminista tem sido objeto de estudo de várias áreas do conhecimento, como a Sociologia, a História, a Antropologia, entre outras. No campo da Crítica literária, Tyson (2006) esclarece que, como qualquer vertente crítica, a crítica feminista é uma área em que diferentes opiniões sobre várias questões pertinentes à disciplina são defendidas por diversos críticos e teóricos do(s) feminismo(s). Entretanto a

autora defende que a crítica feminista busca examinar, grosso modo, as diferentes formas como a “literatura [...] reforça ou reduz a opressão econômica, política, social e psicológica sobre as mulheres” (TYSON, 2006, p. 83). Nessa esteira, este trabalho, que é um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado, busca analisar as obras *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora brasileira Marta Batalha, e *Purple Hibiscus* (2003) da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, *corpus* da pesquisa, com o fito de discutir como a posição da mulher é refletida e refratada ficcionalmente nessas obras, que têm alcançado destaque na literatura nacional e internacional.

Essas obras foram escolhidas por terem personagens mulheres como protagonistas. Além disso, apesar terem, como espaço de representação, países distintos, a saber, Nigéria e Brasil, elas são ambientadas em sociedades patriarcais, em que as mulheres são objetificadas e oprimidas. Suas vidas giram em torno dos homens que as circundam: em *Purple hibiscos*, a protagonista é oprimida pelo pai e, em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, ao pai e, depois, ao marido.

Sabemos que já existem estudos sobre as duas obras separadamente. Como exemplo, citamos Veiga (2017) e Teotonio (2013), tendo o primeiro uma abordagem feminista e o segundo, socialista. No entanto, não encontramos estudos em que elas fossem analisadas comparativamente, muito menos a partir de um viés dialógico. Essa lacuna de pesquisa, por consequência, nos levou a refletir sobre questões importantes não só para as obras, como para as próprias abordagens teórico-críticas. Nesse sentido, passamos a questionar como o diálogo entre o dialogismo e a crítica feminista poderia promover uma melhor compreensão da

representação da mulher nas duas obras ficcionais, que, por sua constituição ideológica, refletem e refratam a vida representada. Como explica Medviédev (2012, p. 214), “[d]o fato de que a vida e a literatura são matérias diferentes apenas se conclui que uma não é a outra, mas de forma alguma que entre elas não pode haver nenhuma interação”. Vale destacar que este artigo não tem o propósito de trazer um diálogo teórico sobre as duas abordagens, tema ainda insipiente na academia, mas de melhor compreender as vozes sociais das mulheres representadas nos romances, que interagem com as vozes sociais de mulheres na vida.

O objetivo deste artigo, portanto, é estabelecer, mesmo que de modo breve, um diálogo entre as duas obras com base no método sociológico discutido por Bakhtin (2015) e Volóchinov (1993), a partir do qual uma análise discursiva se origina no texto e se estende para além dele, buscando de uma significação social (BAKHTIN, 2015) e, no caso deste trabalho, a avaliação social em torno do posicionamento das protagonistas dos romances. Bakhtin (2017, p. 11) reitera que “[a] literatura é parte inseparável da cultura, não [podendo] ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época”.

A fim de alcançarmos o objetivo proposto, em primeiro lugar, discutiremos alguns conceitos do dialogismo e da crítica feminista para, com base nesses conceitos, analisarmos trechos dos romances escolhidos para este trabalho. Passemos, então, à discussão teórica.

Uma breve discussão sobre o dialogismo e a crítica feminista

Para entendermos o pensamento do Círculo sobre a abordagem dialógica, é necessário que percebamos o seu posicionamento em relação à constituição da língua, material do texto literário (BAKHTIN, 2002). Nessa proposta, a língua não assume apenas um papel linguístico, preso a normas e subsequentes estudos formais. Não descartando a sua dimensão linguística, Bakhtin entende ser a “língua *ideologicamente preenchida*, [...] cosmovisão” (BAKHTIN, 2015, p.40, grifo do autor). Vale destacar que, como explica Faraco (2009), o termo ideológico não tem um sentido negativo ou limitador, mas está relacionado a um posicionamento social valorativo. É nesse sentido que Medviédev (2012, p. 188) esclarece que o material da literatura é a língua “como sistema de avaliações sociais vivas”.

Nesse sentido, ao discutir a fala de uma personagem em um romance, Bakhtin (2015) esclarece que, semelhante ao falante, ela é essencialmente social; diante disso, as peculiaridades da sua fala aspiram a significação e difusão social. Isso se dá exatamente pela dimensão ideológica da língua/linguagem, levando o autor a declarar que a fala da personagem é um ideologema: “A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social. É exatamente como ideologema que a palavra se torna objeto de representação no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 125).

Essa dimensão semiótica-ideológica da língua/linguagem, esse diálogo interdependente das suas dimensões linguística e ideológica e, por conseguinte, da sua representação no romance

como “imagem da linguagem” (BAKHTIN, 2015, p. 129) leva Bakhtin a mostrar a inseparabilidade de uma obra com o seu contexto cultural, pois é exatamente entre esse contexto sociohistórico e cultural e o enunciado (a unidade de comunicação, o ideograma) que “é estabelecida uma ligação histórica, orgânica e atual” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 184).

Diante da dualidade dimensional da língua/linguagem – ou, pensando em unidades, da palavra e do enunciado –, ou seja, a sua realidade material e ideológica/social/cultural, uma análise dialógica só poderia ser feita com base nessas dimensões. Segundo Volóchinov (1983), uma análise dialógica parte da materialidade do texto, porque é nele que encontramos a palavra, material usado para o estudo. Semelhantemente, Bakhtin (2016, p.92) afirma que “[o]nde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas, estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas”. Logo, podemos perceber que uma análise que se respalda no pensamento do Círculo começa na materialidade e se estende para além dela.

Nessa perspectiva, Melo Jr. (2016, p. 149) lembra que o ponto de partida de uma análise dialógica é a matéria da língua, os elementos linguísticos; no entanto, ela não fica presa a esses elementos porque o próprio processo de leitura/análise leva “o leitor/analista para além dos limites desse confinamento material.” E mais adiante, o crítico continua;

Bakhtin propõe o *diálogo* entre os elementos internos e externos do texto literário. O princípio do dialogismo, portanto, não se firmando em um dos polos (língua ou sociedade), permite que o analista da obra literária transite pelas áreas da Linguística e da Literatura sem medo de ser ‘tachado’ de formalista

ou de sócio-determinista (MELO JR., 2016, p. 149, grifo do autor).

Nesse sentido, a língua, concebida nessa dimensão dialógica em sua concretude, se dá na vida, no campo do discurso. Bakhtin conceitua discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2010, p.207), ou ainda “a língua como fenômeno integral concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 209). Para o autor, é exatamente ao campo do discurso que pertencem as relações dialógicas, que se personificam na linguagem, se tornam enunciados e se convertem em “posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem” (BAKHTIN, 2010, p. 209).

Nesse sentido, Bakhtin (2015) esclarece que o romancista não escolhe, portanto, a língua como sistema de normas linguísticas, mas a língua enquanto discurso e define, dessa forma, o romance como um “*heterodiscurso social artisticamente organizado*” (p. 29; grifo do autor), um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal” (p. 27). Por acolher vários discursos e várias vozes, com seus estilos e acentos, o prosador “[a]colhe em sua obra o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária [...]. O prosador não depura as palavras de intenções e tons que lhe são estranhos, não mata os embriões de heterodiscurso social que aí se encontram” (BAKHTIN, 2015, p. 75).

Dois conceitos merecem destaque aqui: heterodiscurso e voz. Em relação ao primeiro, Bezerra (2015) esclarece que, em Bakhtin, heterodiscurso se refere a todas as linguagens sociais (dialetos sociais, jargões profissionais, linguagens dos gêneros, das idades, das gerações etc.) que abrangem a diversidade de vozes socioculturais que preenchem o texto romanesco. Nesse sentido, Bakhtin explica que

Em cada dado momento histórico da vida verboideológica, cada geração tem sua própria linguagem em cada camada social; ademais, toda idade tem, em essência, a sua linguagem, o seu vocabulário, o seu sistema de acento específico que, por sua vez, variam dependendo da camada social, da instituição de ensino [...] e de outros fatores estratificantes. Tudo isso são linguagens sociotípicas, por mais estreito que seja o seu círculo social (BAKHTIN, 2015, p. 65).

O conceito de voz, como mostra a explicação de Bezerra, está intrinsecamente ligado ao primeiro, pois, como explica Emerson, ele não está ligado apenas a palavras ou ideias concatenadas. Para a autora, voz é “uma ‘posição semântica’ um ponto de vista sobre o mundo, uma personalidade que se orienta entre outras personalidades dentro de um determinado campo” (1984, p. xxxvi; grifo do autor), que, conforme o autor russo, fala por meio de linguagens sociotípicas. Nesse contexto, Bakhtin (2015) evidencia a relação da prosa ficcional com a palavra viva, com o heterodiscurso social e as vozes que preenchem o romance: a prosa ficcional “toma a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades, ainda não resolvida nem desintegrada pelas entonações e os acentos hostis [...] e a subordina à unidade dinâmica de seu próprio estilo” (BAKHTIN, 2015, p. 122).

Para podermos, portanto, entender o heterodiscurso e as vozes de personagens mulheres que preenchem os romances sob análise nesta pesquisa, faz-se necessário que dialoguemos com a crítica feminista, que iluminará os discursos postos em destaque pelo dialogismo.

De maneira sucinta, trataremos de conceitos da Crítica feminista que são relevantes para essa análise. Antes, porém, é

necessário destacar que Judith Butler advoga a necessidade de representação feminina na esfera social e na função normativa da linguagem, pois é preciso fazer com que a mulher seja enxergada, ou se faça presente firmemente nesses dois aspectos

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada (BUTLER, 2003, p. 18).

Dentre as mais relevantes temáticas abordadas pela crítica feminista, o patriarcado é um dos conceitos que mais se faz presente nas questões levantadas por Tyson (2006). Entre seus apontamentos, a crítica enfoca os estereótipos atribuídos aos homens e às mulheres, a partir dos quais elas são submissas e irracionais e eles, fortes e decisivos. Esses comportamentos são atribuídos, segundo ela, a partir de um posicionamento patriarcal, cultural por assim dizer (TYSON, 2006).

Não é difícil perceber que tais estratégias usadas pelo patriarcalismo são ferramentas de manipulação para manter o poder político, social, econômico, dentre outros, nas mãos dos homens, pois direta ou indiretamente essa concentração de poder em um único polo mina “a autoconfiança e assertividade das mulheres”

(TYSON, 2006, p. 86), pois “meninas foram programadas para falhar” (TYSON, 2006, p. 87).

Louro (2000) afirma que, para o homem, só é permitido sentimento de reafirmação masculina: qualquer outro que não seja em exaltação à masculinidade não pode ser exposto. A visão patriarcal de feminilidade, segundo Tyson (2006), portanto, desaprova totalmente carreiras profissionais femininas, pois não é papel da mulher ser bem sucedida profissionalmente, nem ter vontades, sejam elas quais forem, especialmente na área sexual. Como ela afirma:

O conceito de feminilidade pelo patriarcado – que é ligado à fragilidade, modéstia e timidez – enfraquece as mulheres no mundo real: não é feminino ter sucesso nos negócios, ser extremamente inteligente, ganhar muito dinheiro, ter opiniões firmes, ter apetite saudável (por nada), ou afirmar seus direitos (TYSON, 2006, p.88).

Dessa forma, à mulher apenas lhe cabe o papel de dona de casa recatada e de mocinha de família, e quando não vive de acordo com os parâmetros da sociedade patriarcal, é severamente marginalizada, o que leva à sua objetificação. Dois conceitos da crítica feminista são extremamente relevantes para a nossa análise: a mulher objeto e a mulher sujeito. De acordo com Louro (2000), essas representações são marcadas por relações de poder.

No entanto, para Tyson (2006), não existe saída para a mulher, pois ela é objetificada independentemente de qual posição ela assuma: quer ela seja uma “good girl”, aquela que segue as normas da sociedade patriarcal ou “bad girl”, aquela que se opõe a essas normas. Independentemente do seu posicionamento (mesmo

que busque opor-se a essa dicotomia), ela sempre será rotulada pela sociedade, cujo poder está nas mãos da representação masculina.

A ideologia patriarcal sugere que existem apenas duas identidades que as mulheres podem ter. Se ele aceitar seu papel tradicional de gênero e obedecer às regras do patriarcado, ela é uma “boa menina”; mas se ela não seguir as regras, ela é uma “menina má”. Esses dois papéis – também se referem às “senhoras” e “prostitutas” ou “anjo” e “vadia” – ver as mulheres apenas em termos de como elas se relacionam com a ordem do patriarcado (TYSON, 2006, p. 89).

Nessa sociedade patriarcal, essa dicotomia é estabelecida a partir do pensamento do grupo dominante, os homens, sendo regida pelos seus interesses. Para Spivak (2010), as mulheres foram, dessa forma, privadas de poderes, pois estavam nas mãos dos homens.

Segundo Selden,

O patriarcado subordina a fêmea ao macho ou trata a fêmea como inferior ao macho. O poder é exercido direta ou indiretamente na vida civil ou doméstica para restringir as mulheres. Apesar dos avanços democráticos, as mulheres, argumenta Millett, continuam sendo coagidas a um sistema de estereótipos dos papéis dos sexos, aos quais são submetidas desde a tenra idade (SELDEN, 1989, p. 137).

Seguindo a relação apresentada por Medviédev (2012) entre a vida e a obra literária, Zolin (2006) entende que essas relações de poder são também representadas na literatura, sendo necessário, portanto, repensar a posição da mulher representada em obras ficcionais.

Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2006, p. 212).

Tomando por base essa discussão teórica em que as vozes encontradas no heterodiscurso do romance (BAKHTIN, 2015) podem ser posicionamentos axiológicos em torno da posição da mulher em uma sociedade patriarcal (TYSON, 2006), passaremos a analisar alguns excertos dos romances. No entanto, faz-se necessário, antes disso, apresentar o corpus da pesquisa por meio de rápidas palavras.

Conhecendo as obras

A vida invisível de Eurídice Gusmão é o primeiro romance escrito pela escritora Brasileira Martha Batalha (2016), que encontrou resistência na publicação brasileira, mas logo alcançou seu lugar em uma feira de livros na Alemanha. O romance se ambienta no Rio de Janeiro no século passado. Narra a vida de Eurídice desde a infância até a idade adulta e a maneira como foi educada para ser uma boa dona de casa, apesar de ela querer ser mais do que isso. Quando criança, Eurídice tentou ser musicista, mas seu pai não deixou. Já adulta, quis ser escritora, mas seu marido não permitiu, afirmando que ela seria incapaz de escrever um livro.

E assim foram todas as suas tentativas, frustradas pelo seu pai e por seu marido, até que, em uma última tentativa, deixou escrito um livro sobre *A história da invisibilidade*.

Purple Hibiscus também é o primeiro romance da escritora nigeriana e anglófona, Chimamanda Adichie (2012). O enredo se passa na Nigéria e narra a vida de Kambili, protagonista do livro, que sofre nas mãos de seu fanático pai, Antenor. No entanto, por abnegação e falso entendimento do que é amor paterno, aceita tudo sem questionar. Kambili também foi treinada para ser uma ótima dona de casa, abnegada e principalmente silenciosa: nunca reclamava das maldades de seu pai, sendo oprimida sem saber. Por fim, há esperança de que, no futuro, Kambili acorde para as atrocidades que sofre. O final é surpreendente.

Discurso autoritário e a voz da opressão em análise

Eurídice é o típico exemplo de mulher oprimida. Foi criada e recebeu educação para ser dona de casa e apenas isso. Só restava a Eurídice o forçado reconhecimento, por meio da voz de Antenor, do seu papel na sociedade: mãe e esposa. “Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa” (BATALHA, 2016, p. 53).

No excerto acima, Eurídice é claramente subjugada ao lugar de expressa satisfação de seu marido, e Antenor não cansa de lembrar-lhe de seu papel por imposição do poder (SELDEN, 1989). Essa voz de Antenor é a representação de um posicionamento social (EMERSON, 1984) em relação ao patriarcalismo: a personagem

assume um poder na obra que é reflexo e refração das relações hierárquicas de poder na vida (ZOLIN, 2006).

Essa voz se repete ao longo do romance por meio de Antenor. O trecho abaixo é mais um exemplo.

Então eu me mato de trabalhar naquele banco pra você ter do bom e do melhor e descubro essa feira livre aqui em casa?... Antenor, eu sou uma boa esposa. Uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade para trabalhar, você tem que cuidar das crianças. (BATALHA, 2016, p. 53).

Pode-se perceber que o discurso de Antenor busca uma posição, dentro da perspectiva patriarcal, de discurso autoritário. Segundo Bakhtin (2015), esse tipo de discurso se apresenta como instrução, regra, modelo, que exige do interlocutor reconhecimento incondicional. Esse discurso não permite nenhum tipo de “jogo com os seus limites, nenhuma transição vacilante, variações estilizantes livremente criadoras” (BAKHTIN, 2015, p. 137-138). Ele deve ser confirmado ou refutado em sua integralidade. A crença de que as mulheres nascem biologicamente inferiores, segundo Tyson (2006), tem sua base em crenças sexistas que visam à continuidade do poder em todas as esferas nas mãos dos homens. Neste excerto, percebemos o lugar de inferioridade a que a mulher é submetida pela perspectiva patriarcal, pois ela é estritamente posta em uma posição de objeto alheio a qualquer realidade, enquanto ele é o que sabe e entende de todas as coisas, o “dono” do discurso de autoridade, da voz “primeira” nesse jogo entre o “eu” e o “você” do excerto. Nesse caso, segundo a posição axiológica representada pela personagem Antenor, o seu discurso de autoridade não pode

ser refutado, mas reconhecido incondicionalmente por Eurídice, cuja voz reflete e refrata, nesse contexto do romance, a posição axiológica de submissão à opressão.

Em posição semelhante à personagem Eurídice de Batalha, a personagem Kambili de Adichie tem sua educação também toda voltada para saber administrar bem o lar. Kambili foi criada para ser uma dona de casa submissa e exemplar como sua mãe, ao ponto de aceitar as dores e maus tratos físicos impostos por seu pai, em nome do amor patriarcal.

A love sip, he called it, because you shared the little things you loved with the people you loved. Have a love sip, he would say, and Jaja would go first. Then I would hold the cup with both hands and raise it to my lips. One sip. The tea was always too hot, always burned my tongue, and if lunch was something peppery, my raw tongue suffered. But it didn't matter, because I knew that when the tea burned my tongue, it burned Papa's love into me (ADICHIE, 2012, p. 8).

A sujeição à vontade do pai devia acontecer a qualquer custo, mesmo quando essa vontade era ofensiva. O discurso autoritário do provedor da casa era inquestionável (“have a love sip”/“deem um gole de amor”) e, como tal, só poderia ser confirmado ou refutado (BAKHTIN, 2015). Nesse caso, diante não só da posição de filha, mas de mulher, Kambili não podia refutar aquele discurso, mesmo que o chá queimasse a sua língua, o que sempre acontecia (“always burned my tongue”/“sempre queimava minha língua”).

Além disso, Spivak (2010) explica que, na sociedade patriarcal, a mulher é duplamente oprimida. Isso é percebido nesse trecho: “I knew very little about it; women were not supposed to know anything at all, since it was the first step toward the initiation to

manhood” (ADICHIE, 2012, p. 87). Esse discurso da personagem reflete e refrata a inferioridade atribuída à mulher pelo homem em sociedades patriarcais – representadas na literatura e vividas na vida. No caso do romance, não só ela era inferiorizada por questões biológicas e de “incapacidade” feminina (TYSON, 2006), como era, também, incapacitada, pela mesma sociedade, de desenvolver conhecimento e instrumentos de refutação ao discurso autoritário, daí essa dupla opressão.

Bakhtin declara que o falante no romance é “sempre, em maior ou menor grau, um ideólogo” (BAKHTIN, 2015, p. 124) devido às suas palavras, que são ideologemas, e sua ação, que “é sempre ideologicamente iluminada” (BAKHTIN, 2015, p. 125). Percebemos, nesse próximo excerto, a voz de Beatrice que desvela o seu posicionamento de não ação, que é marcado ideologicamente: “Where would I go if I leave Eugene’s house? Tell me, where would I go?” (ADICHIE, 2012, p. 250). Tanto a expressão “Eugene’s house” (“casa de Eugene”) quanto a sua dúvida sobre a possibilidade de ação de refutação ao discurso autoritário, saindo dessa casa, símbolo ideológico do patriarcalismo, são posicionamentos ideológicos dessa personagem, que representa subjetivamente, na vida, mulheres que não conseguem enxergar uma saída da opressão impressa pelos homens.

Considerações finais

O objetivo desse artigo foi trazer, por meio da análise de alguns trechos dos romances *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) e *Purple hibiscus* (2003), uma amostra do trabalho que está sendo desenvolvido na pesquisa de mestrado. Para tal, buscamos

trazer alguns conceitos do dialogismo que fossem pertinentes a esta discussão, como heterodiscurso e voz, que demandaram que discutíssemos conceitos da crítica feminista, como patriarcado e objetificação, necessários à compreensão desses discursos e vozes.

Diante disso, o objetivo estabelecido na introdução de compreender as vozes sociais das mulheres representadas nos romances foi alcançado a partir da percepção do discurso autoritário das personagens masculinas (pais e esposo). Para tal conclusão, as falas das personagens foram analisadas em sua dimensão semiótico-ideológica. Em outras palavras, a partir da materialidade dos excertos analisados, percebeu-se a representação do posicionamento axiológico dessas personagens. Reconhecendo, como afirma Bakhtin (2015), que uma personagem é um ideólogo já que as suas palavras são ideogramas e suas ações são ideologicamente iluminadas, foi possível perceber, nesses excertos, os diferentes posicionamentos diante do patriarcalismo e sua opressão: as personagens masculinas assumindo o poder concedido pelo patriarcalismo para, por meio do seu discurso autoritário, subjugar as personagens femininas a uma posição de objetificação e incapacidade, e as personagens femininas assumindo, nesses momentos dos enredos, uma posição de “good girl”, não refutando o discurso autoritário e não conseguindo enxergar uma saída para essa opressão (“where would I go?”/“para onde eu vou?”)

Lembrando as palavras de Medviédev (2012) de que a vida e a literatura são matérias diferentes, mas que dialogam na sua interação, essas conclusões, na vida representada dos romances, nos levam ao mundo da vida, já que as falas das personagens, como ideogramas, pedem significação social. Ademais, para o autor russo, a literatura, com seus gêneros bem consolidados,

enriquece “nosso discurso interior com novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, 2101, p. 198). O mundo representado nos faz enxergar o patriarcalismo no mundo da vida, com seus discursos autoritários ainda tão presentes em vários grupos sociais da sociedade brasileira.

Por fim, esperamos que essa análise venha contribuir com pesquisas nos estudos dialógicos da literatura em diálogo com a crítica feminista, bem como com a fortuna crítica dessas obras, a partir desse diálogo que propomos a estabelecer neste artigo.

Referências

ADICHIE, Ch. Ng. **Purple hibiscus**. North Carolina: Algonquin paperback, 2012.

ADICHIE, Ch. Ng. **Hibisco roxo**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BATALHA, M. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p.13-70.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução Paulo Bezerra. São Paula: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje: (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-19.

BEZERRA, P. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 243-249.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EMERSON, C. Editor's preface. In: BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edição e tradução Cayl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. xxix-xliii.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. (Linguagem, 33).

LOURO, G. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução Ekaterina V. Américo e Sheila C. Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO JR, O. M. B. de. Língua e Literatura em diálogo: uma análise dialógica de *El Sonavabitch* de Gloria Anzaldúa e suas implicações. **Calidoscópio**, v. 14, n.1, p. 145-158, 2016a. Disponível em: <http://doi.org/10.4013/cld.2016.141.13>. Acesso em: 15 out. 2017.

SELDEN, Raman. **A reader's guide to contemporary literary theory**. 2. ed. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1989.

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

TEOTÔNIO, R. C. A. **Por uma modernidade própria**: o transcultural nas obras *Hibisco roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Literatura e

Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, 2013. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2498>. Acesso em: 1 set. 2018.

TYSON, L. Feminist criticism. In: TYSON, L. **Critical theory today: a user friendly guide**. 2. ed. New York: Routledge, 2006. p. 83-133.

VEIGA, G. L. T. Do silêncio imposto à voz potente: uma leitura de a vida invisível de Eurídice Gusmão, de Martha Batalha. **Caderno de resumos do XIX Congresso de estudos literários: literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres & I Congresso de libras: literatura, arte e tradução**. Disponível em: http://www.literatura.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/programacao_final_do_xix_cel_i_libras_-_20_e_21-11_-_ufes_final.pdf. Acesso em: 1 set. 2018.

VOLOSHINOV, V. N. **Discourse in life and discourse in poetry: questions of sociological poetics**. Tradução de John Richmond. In: SHUKMAN, Ann (Ed.). **Bakhtin school papers: Russian poetics translation**. Somerton: Old school House, 1983. p. 5-30. (Russian Poetics in Translation; v.10)

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, Th.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá, PR: Eduem, 2006. p. 211-237.



REIVINDICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DO TRÁFICO ATLÂNTICO DE ESCRAVOS PARA O BRASIL NOS POEMAS *NEGROS* E *NAVIO NEGREIRO* DE SOLANO TRINDADE

Oscar Santana dos Santos (UFBA)

Introdução

É um desafio pensar a relação literatura-memória-história, mas, a partir dos anos 1980/90, com o advento da nova história cultural e a ampliação do conceito de fonte histórica, os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, possibilitando o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo.

Além de ser uma relação de longa data, o diálogo entre a literatura e a história não se dá apenas pela proximidade de suas

estratégias narrativas e pelo fato de ambas participarem do reconhecimento das experiências vividas individual e coletivamente. “Os registros literários fazem parte do patrimônio histórico de um povo, facilitando a preservação da memória e dos traços que vinculam as pessoas que vivem ou viveram num determinado local”.

Assim como arquivos, museus, celebrações, eventos, livros didáticos e até mesmo o discurso histórico, os poemas de Trindade configuram-se como “lugares de memória”, conceito desenvolvido pelo historiador Pierre Nora, que discute sobre as oposições entre memória e história:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Já a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. A memória, por ser afetiva, alimenta-se de lembranças vagas, flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica.

É importante acentuar as considerações de Nora sobre memória e história para evitar que esses conceitos sejam usados como sinônimos, sem a compreensão das diferenças. Quanto à discussão entre poesia e história, considero que os mergulhos do poeta e do historiador nas águas do passado são sempre influenciados pelo tempo presente, mas ambos se utilizam de métodos diferenciados

para a composição de seus textos. A narrativa poética é livre para fazer uso da criação, da imaginação, de figuras de linguagens e não está presa ao rigor metodológico do discurso histórico. O historiador tem a obrigação de citar as fontes das quais retirou as informações, de comprovar os fatos, situá-los no tempo e no espaço, analisá-los e daí formular um discurso crítico. Entretanto, a leitura de um romance ou um poema sobre uma determinada temática e período histórico, por exemplo, oportuniza reflexões sobre o passado e se configura como outra possibilidade de leitura e discussão. Dessa forma, é possível refletir sobre os processos de construção da memória na narrativa literária e no discurso histórico.

Francisco Solano Trindade (1908 – 1974), operário, comerciante, poeta, ator, teatrólogo, pintor, militante dedicado às causas sociais e estudioso das representações culturais brasileiras foi diretor do Teatro Popular Brasileiro (TPB) e pesquisador/disseminador das raízes africanas no Brasil. Além de participar da Frente Negra Pernambucana e dos Congressos Afro-brasileiros, em Recife e Salvador, na década de 1930, ele publicou *Poemas de uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961). Trindade escreveu poemas de amor, folclóricos, regionalistas, sociais, enfim, diversos, mas o objetivo desta comunicação é analisar os poemas *Negros* e *Navio negreiro*, para compreender como o autor reivindica e ressignifica a memória do tráfico atlântico de escravos para o Brasil.

Memória, identidade e irmandade no poema *Negros*

Negros

Negros que escravizam
e vendem negros na África
não são meus irmãos

Negros senhores na América
a serviço do capital
não são meus irmãos

Negros opressores
em qualquer parte do mundo
não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
escravizados
em luta por liberdade
são meus irmãos

Para estes tenho um poema
grande como o Nilo.

(TRINDADE, 1961, p. 38)

No poema *Negros*, Trindade apresenta um discurso de identidade e solidariedade com os irmãos negros, protestando contra o comércio de escravizados e a prática da escravidão em África,

nas Américas ou em qualquer parte do mundo. Por intermédio da memória cognitiva, utilizando-se da recordação, imaginação, afetividade, ideologia e pertencimento a um grupo, o eu poético ensaia uma escrita linear, que começa rememorando a escravidão e a venda de pessoas no continente africano, passando pelo comércio lucrativo nas Américas, fazendo-nos refletir sobre as novas formas de escravidão e opressão das populações negras, no século XX, que é o tempo vivido pelo autor.

Antes do tráfico atlântico de escravos, o continente africano já tinha sido afetado por várias migrações forçadas, conectando a África com diversas partes do mundo – o Oriente Médio, o Mediterrâneo e o oceano Índico. Todavia, o tráfico atlântico pode ser considerado como o acontecimento histórico mais devastador dos tempos modernos porque vitimou cerca de 12 milhões de pessoas entre os séculos XVI e XIX, disseminando a violência e a escravização no continente africano.

O posicionamento político de Trindade, apresentado no poema *Negros*, denuncia a exploração intrarracial e repudia os negros que colaboraram com a escravidão e agiram como senhores brancos. Portanto, nota-se que a memória da escravidão e o significado de irmandade em Solano Trindade, não são homogêneos e não expressa uma militância ingênua, porque ele realizava pesquisas antes de compor seus poemas e peças teatrais.

A mensagem principal do poema *Negros* é a irmandade, convocando todos os irmãos-negros à luta, por meio da reivindicação da memória da escravidão. A longa travessia da rota negreira do tráfico transatlântico propiciou a criação de vínculo entre os companheiros de viagem, conhecida como a relação do “parceiro de bordo”, mantida por décadas ou até séculos como

forma de organização social na afro-américa. Sidney Mintz e Richard Price assinalam que na Jamaica, por exemplo, o termo “shipmate” [parceiro ou companheiro de bordo] era, na visão dos escravizados, sinônimo de irmão ou irmã e tornou-se a palavra e o laço de solidariedade afetiva que os africanos mais prezavam. No Suriname, o termo equivalente era o “sippi”, usado entre pessoas que haviam compartilhado a experiência da travessia num mesmo navio e empregado mais tarde entre os escravos que trabalhavam na mesma plantation. No Brasil, a expressão semelhante era o “malungo”, em Trinidad, “malongue” e no Haiti, o “batiment”.

A produção literária de Solano trindade foi fortemente marcada pelos movimentos sociais negros da primeira metade do século XX. Nesse sentido, o poema *Negros* reivindica a memória do tráfico atlântico e possibilita comparar a escravidão em África com a escravidão nas Américas, suscitando questionamentos sobre a relação entre escravidão e capitalismo, os motivos que levaram o autor a escrever o poema e os significados da abolição da escravidão no Brasil, por exemplo. Em *Alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c.1822-c.1853)*, os historiadores João José Reis, Flávio Gomes e Marcus Carvalho fazem uso da microanálise e evidenciam aspectos do contexto histórico africano e brasileiro no século XIX; destacam as lutas étnicas que envolviam as disputas no controle e funcionamento do tráfico; a discussão que se faz sobre as etnias africanas no Brasil (sua distribuição territorial e profissional); o Rio de Janeiro como a maior cidade africana das Américas; o tráfico ilegal, a partir de 1831, que era lucrativo para os dois lados do Atlântico; as condições aviltantes da travessia; a importância da função de cozinheiro e a mobilidade social para alguns escravizados ou

recém-libertos adquirirem escravos; e como Rufino tornou-se *alufá*, espécie de sacerdote influenciado pelos ensinamentos que recebeu na comunidade islâmica de Serra Leoa.

Além da relação entre escravismo e capitalismo e a convocação dos negros à luta, o poema *Negros* reivindica a África como a terra mãe, composta por riquezas, grandezas, culturas e civilizações importantes como o Egito, principalmente por meio dos versos “Para estes tenho um poema/ grande como o Nilo”. Já a estrofe sobre os negros oprimidos, escravizados e em luta por liberdade, sugere a influência do contexto histórico vivido pelo autor: as demandas sociais na primeira metade do século XX, no Brasil (moradia, trabalho, alimentação e educação, por exemplo); a luta pela descolonização dos países africanos, a partir de 1945; e a luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, nos anos 1960. Para Achille Mbembe, seja no campo da literatura, da filosofia, das artes ou da política, “o discurso negro foi então dominado por três acontecimentos – a escravatura, a colonização e o apartheid”.

A história se alimenta da memória, a transporta e dissemina. A poesia, por caminhos diferentes, também se alimenta, a transporta e é a memória propriamente dita, tomando como base os processos que envolvem e influenciam a sua construção (imaginação, invenção, criação, afetividade e maior vulnerabilidade ao presente). Entretanto, os poemas de Trindade são textos ficcionais que também carregam histórias, são cercados de ideologias e movidos por inspirações políticas. Nesse sentido, outro poema que reivindica a memória do tráfico negreiro, é o *Navio negreiro* de Solano Trindade, que foi inspirado em *O navio negreiro* de Castro Alves, que por sua vez, foi inspirado em outro de mesma

nomenclatura, *O navio negreiro* (*Das Sklavenschiff*), do alemão Heinrich Heine (1797 – 1856), escrito em 1854.

O *Navio negreiro* de Solano Trindade: pós-memória e ressignificação do tráfico negreiro

O *Navio negreiro* de Solano Trindade pode ser tomado como uma reescrita do poema *O navio negreiro* de Castro Alves, configurando-se como pós-memória e ressignificação do tráfico negreiro. Em *Family frames, photography narrative and postmemory* (Molduras familiares, narrativa fotográfica e pós-memória), Marianne Hirsch desenvolveu a noção de “pós-memória”, que caracteriza a experiência das pessoas que cresceram dominadas por narrativas que precederam seu nascimento, mas não experimentaram os eventos traumáticos passados, vividos por seus ancestrais. Trindade não experimentou o tráfico negreiro, mas, por meio da imaginação, recriação e reinterpretação do poema de Alves e, provavelmente, por outras leituras sobre a mesma temática, influenciado pelo contexto histórico em que viveu, marcado pela participação nos Congressos Afro-Brasileiros de 1934, em Recife e 1936, em Salvador, na Frente Negra Pernambucana, no Teatro Popular Brasileiro, etc., bem como movido por um sentimento de solidariedade, irmandade e atitude política, reivindica e ressignifica as memórias dos navios negreiros:

Lá vem o navio negreiro
Lá vem êle sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro
Por água brasileira
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...

(TRINDADE, 1961, p. 44)

No poema *Navio negreiro*, Trindade faz o que Florentina Souza chamou de “desleitura ou desapropriação poética do texto canônico”. Em *Por um conceito de literatura afro-brasileira*, Eduardo de Assis Duarte (2014) explica que a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público estão interconectados. Temáticas como colonialismo, escravismo e racismo, por exemplo, são abordadas do ponto de vista e da experiência do ser negro, numa linguagem acessível a um público específico, para que esse público possa fazer uso desse discurso literário e ocorra um movimento social. Ou seja, é a literatura, no caso desta análise, a poesia manifesto contra o passado escravista (tema), escrita por um negro (autoria), que se coloca no lugar do negro, afirma a sua humanidade, resistência e inteligência (o ponto de vista), fazendo

uso de um canto poético (linguagem), que possa ser compreendido pelo seu povo (público), que ao longo do processo histórico, teve o seu corpo violentado e sua humanidade ignorada.

Quando Trindade nos convida a olhar o navio negreiro que chega sobre o mar, ele nos remete a outras memórias e histórias sobre o tráfico, como a trajetória de Mahommah Gardo Baquaqua, que foi escravizado na África ocidental, aparentemente entre início e meados dos anos 1840, e transportado para o Brasil por volta de 1845, alcançando sua liberdade na cidade de Nova Iorque, em 1847.

A autobiografia de Baquaqua foi originalmente publicada em 1854, em Detroit, Michigan (EUA) e nos permite imaginar como era a captura, o deslocamento do interior do continente africano até a costa litorânea e o embarque em barcos menores, antes de embarcar definitivamente nos navios negreiros:

Ali estavam escravos de todas as partes do país e, que foram trazidos a bordo. O primeiro barco alcançou o navio em segurança, apesar do vento forte e do mar agitado; o próximo a se aventurar, porém, estava sobrecarregado, e todos se afogaram, com exceção de um homem. Cerca de trinta pessoas morreram. O homem que se salvou era robusto e estava em pé sobre a proa. Ele tinha uma corrente na sua mão, que segurava firmemente, procurando estabilizar o barco. Quando o barco virou, ele foi lançado ao mar com os outros. Mas, subindo à superfície de algum jeito embaixo do barco, ele conseguiu revirá-lo. Assim, salvou-se saltando para dentro dele, quando este se endireitou. Isso exigiu grande força, e sendo um homem vigoroso isso lhe deu vantagem sobre os demais (BAQUAQUA, 2017, p. 51[1854]).

Ao escrever sobre a origem e o embarque de Baquaqua, o historiador Paul Lovejoy explica que quando um embarque de escravos estava prestes a acontecer, estes eram colocados em marcha numa fila única, em direção à praia, sem fazer ideia do seu destino, conduzidos, um após o outro, até uma fogueira previamente acesa, onde ferro de marcar era aquecido, e, quando estava suficientemente quente, mergulhado rapidamente em azeite de dendê, para impedir que ficasse grudado à carne, e aplicado às costelas ou às nádegas, e às vezes até mesmo ao peito. Dessa forma, cada traficante de escravos usava a sua própria marca, de modo que, quando o navio chegasse ao seu destino, poder-se-ia facilmente verificar a quem pertenciam aqueles que morreram.

O *Navio negreiro* de Trindade estava “Cheinho de poesia”, humanidade e inteligência e viabiliza o diálogo com a biografia de Baquaqua, principalmente quando se trata de conceber a força, a luta e a resistência de pessoas que foram escravizadas. Sobre a resistência física durante a travessia, Baquaqua, a voz da experiência que ecoa do interior do navio, relatou que a única comida que recebeu durante a viagem foi milho encharcado e cozido. “Não posso dizer quanto tempo ficamos confinados, mas pareceu ser um longo tempo. Sofríamos muito por falta de água, que nos era negada na medida de nossas necessidades”.

Entre os anos 1830 e 1840, em regiões distantes dos centros urbanos, e mesmo depois da Lei Eusébio de Queiroz de 1850, os traficantes continuaram desembarcando africanos no litoral brasileiro. Os desembarques ilegais eram feitos em praias pouco frequentadas, contavam com a tolerância das autoridades e com o apoio dos fazendeiros e da população local. A mensagem de Trindade: “Lá vem o navio negreiro/ Lá vem êle sobre o mar/ Vamos

minha gente olhar”, nos remete também à repressão e ao funcionamento do tráfico negreiro no Brasil depois de 1831. A biografia de Baquaqua informa sobre a sua chegada em Pernambuco, no período da manhã, sendo que o navio ficou o dia inteiro sem lançar âncora, esperando o momento certo para driblar a fiscalização e evitar a suspeita do desembarque clandestino.

A leitura de um poema possibilita várias conexões. Ainda que a memória de Trindade, quando da escrita de seu texto poético, não estivesse conectada com o aviso aos compradores que a carga havia chegado e sua preocupação principal foi ressignificar as memórias negativas da escravidão, transformando-as em positivas, o “Vamos minha gente olhar”, oportuniza essa conexão porque o tráfico era um comércio planejado. Ao tratar dos desembarques ilegais, depois de 1831, Marcus de Carvalho coloca em evidência os barcos menores que apoiavam os navios negreiros a alcançarem a costa e explica como era feito a escolha das praias, sempre que possível, com bons ancoradouros naturais, água potável perto, próximas de propriedades agrárias produtivas ou das povoações mais importantes, onde havia compradores certos ou onde estavam os consignatários da carga.

Embora o tráfico negreiro fosse um comércio organizado, planejado e violento, o *Navio negreiro* de Trindade enfoca a resistência e a inteligência dos escravizados. Desde o início do tráfico e durante a travessia marítima, ocorreram várias revoltas, principalmente quando os navios ainda estavam próximos da costa e havia a esperança de retornar às comunidades de origem. Roquinaldo Ferreira assinala que: “Em regiões sob influência portuguesa, como Angola, muitos africanos se valeram de mecanismos judiciais que derivavam da fusão do regime costumeiro africano com o aparato

jurídico europeu”. Ferreira destaca também que no século XIX, as revoltas e fugas de escravos, denunciando os embarques de cativos, contribuíram para o fim do tráfico atlântico em Benguela.

Entre as quatro estrofes do poema *Navio negreiro* de Trindade sublinho a última, por reivindicar a memória da escravidão, enfatizando a força e resistência dos africanos. Alguns casos de fugas e revoltas foram descritos por Marcus Rediker, que estudou o tráfico negreiro no atlântico norte, entre os anos de 1700 e 1808, quando 2/3 do total de escravos africanos foram transportados para as colônias inglesas em navios britânicos e americanos. Em meio a um grupo de cativos abatidos, confinados para serem comprados por traficantes, um homem alto e robusto se destacava por sua coragem e ousadia em desafiar o capitão John Leadstine, chefe da feitoria de escravos na Ilha de Bance, em Serra Leoa. Aquele sujeito desafiador era o capitão Tomba, que havia levado uma surra feroz, aplicada com uma “tira cortante de couro de peixe-boi”, por se recusar a levantar-se e a esticar seus membros para ser avaliado pelos compradores. Leadstine explicou aos visitantes que Tomba havia sido o chefe de um grupo de aldeias, provavelmente de etnia baga, próximo ao rio Nuñez e juntamente com seus companheiros se opunham ao tráfico de escravos, queimando choças e matando os vizinhos que colaboravam com os traficantes. Apesar da sua resistência, terminou por ser pego numa incursão à meia-noite, mas antes de ser vencido, matou dois de seus atacantes.

A história do capitão Tomba coloca em evidência a resistência porque mesmo depois de ser comprado pelo capitão Richard Harding, levado a bordo do navio *Robert*, acorrentado e jogado no convés inferior, ele tramou a própria fuga, combinando com três ou quatro de seus mais robustos conterrâneos e uma mulher

a hora certa de executar o plano. Ao perceber que havia apenas cinco homens no convés superior, todos dormindo, a cativa, através das grades, passou um martelo ao capitão Tomba, para que ele se livrasse dos grilhões e pegasse as armas dos marujos adormecidos. Tomba tentou convencer os homens do convés inferior a lutar pela liberdade, mas apenas um deles e uma mulher se dispuseram a acompanhá-lo. Após matar três de seus oponentes, fez um barulho que acordou os outros dois que estavam de guarda e toda a tripulação, que dormia em outro lugar. O próprio capitão Harding o atacou com uma barra de cabrestante e o deixou inconsciente, “estendido no tombadilho”. Quando chegou a hora de punir os rebeldes, Harding considerou “a robustez e o valor” dos dois homens e concluiu que, do ponto de vista econômico, era melhor “apenas chicoteá-los e torturá-los”. Então escolheu três outros (menos valiosos) que se tinham envolvido apenas indiretamente na conspiração e usou-os para espalhar o terror entre os demais cativos a bordo do navio. A esses, ele reservou “mortes cruéis”. Harding matou um deles imediatamente e obrigou os outros dois a comer-lhe o coração e o fígado. Quanto à mulher, “ele a pendurou pelos polegares, chicoteou-a e retalhou-a com facas diante dos outros escravos até ela morrer”. O capitão Tomba foi entregue em Kingston, Jamaica, com mais 189 prisioneiros e vendido a alto preço.

O historiador Marcus Rediker relata vários casos que envolvem a violência e a resistência nos navios negreiros, entre eles o de uma mulher que ficou conhecida a bordo como “a contramestra” — porque mantinha a ordem entre suas companheiras de cativeiro, provavelmente com a determinação de conseguir com que todas sobrevivessem ao desafio da travessia do atlântico. Em princípios

de 1769, a autoridade por ela própria estabelecida entrou em choque com a de outros homens do navio e por uma suposta “ofensa” ao segundo piloto, levou uma surra com um “gato-de-nove-caudas”, isto é, um chicote de nove tiras. Enfurecida com esse tratamento, a mulher revidou e o homem a empurrou e a açoitou violentamente três ou quatro vezes. Sentindo-se em absoluta desvantagem e frustrada por não poder “vingar-se dele”, ela instantaneamente “recuou um metro no tombadilho e caiu morta”. Logo em seguida, seu corpo foi lançado ao mar e despedaçado por tubarões.

O poema *Navio negreiro* é importante para promover a política e o dever de memória. A criação artística de Trindade é diferente da de Heine e da de Alves porque humaniza homens, mulheres e crianças negras, não as concebendo apenas como mercadorias, nem como pessoas passivas, incapazes de quebrar as correntes. Portanto, viabiliza uma pluralidade de interpretações: imaginar como era o navio negreiro, o embarque, a travessia, a alimentação, o tratamento, os indivíduos envolvidos (fazendeiros, traficantes, capitães, marujos, os “línguas” ou marinheiros interpretes, etc.), o desembarque, enfim, o quanto realmente era preciso resistir para sobreviver. Dessa forma, é possível revelar histórias ocultadas, reconhecer a escravidão e o tráfico de escravos como crimes contra a humanidade e promover a reparação para com os descendentes das pessoas que foram escravizadas.

Referências

ALVES, Castro. *O navio negreiro e poemas abolicionistas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. (Coleção clássicos da nossa língua). (143p.)

BAQUAQUA, Mahommah Gardo. *Biografia de Mahommah Gardo Baquaqua: um nativo de Zoogoo, no interior da África* (tradução Lucciani M. Furtado). São Paulo: Uirapuru, 2017. (80p.).

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011, 219p.

CARVALHO, Marcus J. M. de. *O desembarque nas praias: o funcionamento do tráfico depois de 1831*. *Revista de História*, São Paulo, Nº 167, p. 223-260, Julho / Dezembro 2012. Disponível em: www.periodicos.usp.br/revhistoria. Acesso em 05/01/2018.

CÁSSIA, Taynar de. “Movimento negro de base religiosa: a Irmandade do Rosário dos Pretos”. *CADERNO CRH*, Salvador, 2001, nº 34, p. 165-179.

CRUZ, Ronaldo Lima da. *Tráfico clandestino de escravos: a atuação do juiz de direito de Ilhéus na apreensão dos africanos desembarcados na praia de Mamoam*. *Documentação e Memória/TJPE*, Recife, PE, v.2, n.3, 119-134, jan./dez. 2010.

FERREIRA, Celso Antônio. “Literatura: A fonte fecunda”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (orgs.). *O Historiador e suas fontes*. 1. ed., 3. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

HIRSCH, Marianne. *Family frames, photography narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

LOVEJOY, Paul. *Identidade e a Miragem da Etnicidade: a jornada de Mahommah Gardo Baquaqua*. *Afro-Ásia*, 27 (2002), 9-39. Disponível em: www.redalyc.org/pdf. Acesso em 05/01/2018.

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

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *Projeto História*, v. 10, 1993, pp. 7 - 28. Tradução: Yara Aun Khoury de *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984.[pdf].

PINTO, Júlio Pimentel; TURAZZI, Maria Inez. *Ensino de história: diálogos com a literatura e a fotografia*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2012.

REDIKER, Marcus. *O Navio Negreiro: Uma História Humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus Joaquim de. *O Alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c.1822-c.1853)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 481p.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. *A palavra e a imagem no poema o Navio Negreiro de Castro Alves*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, UFAL, Maceió, 2007. Disponível em: www.repositorio.ufal.br. Acesso em 03/01/2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese de doutorado em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: www.bdtd.ufpe.br. Acesso em 05/01/2018.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Afro-Ásia*, n. 31, Universidade Federal da Bahia. Bahia, Brasil, 2004, (pp. 277-293). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21077/13669>.

_____. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 272p.

TRINDADE, Solano. *Poemas D’uma vida simples*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Edição do autor, 1944.

_____. *Seis tempos de poesia*. 1ª ed., São Paulo: Edição H. Melo, 1958.

_____. *Cantares ao meu povo*. 1ª ed., São Paulo: Fulgor, 1961. (214p.).

TRINDADE, Raquel (org.). *Solano Trindade, o poeta do povo*. São Paulo: Ediouro: Editora Segmento Farma, 2008.

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA DA ÁFRICA OCIDENTAL: REFLEXÕES A RESPEITO DA CONTRIBUIÇÃO DA ARTE AFRICANA PARA A CIDADANIA CULTURAL¹

Prof. Dr. Pingréwaoga Béma Abdoul
Hadi Savadogo (UNILAB)

Merquior (2013) destaca a característica da arte como forma de conhecimento, interpretação do mundo (através da metafísica ou da história concreta) ou da realidade objeto de atenção. Para ele, o artista é, conseqüentemente, um instrumento de interpretação do mundo. Como tal, a realidade que ele vive chama sua atenção e o interpela pois participa dela, assumindo uma certa posição. Disso decorre sua responsabilidade social.

O engajamento, a contribuição da arte à cultura vista como *“a forma como os humanos humanizam-se através de práticas que criam existência social, econômica, política, religiosa, intelectual*



¹ Uma versão em francês do presente artigo foi publicada na Revista Belas Artes, v. 15, 2014.



e artística” (CHAUÍ, 1994) é fator determinante na busca permanente do equilíbrio social. Ele é ligado a elementos instáveis e contraditórios criados num determinado espaço-tempo e num período de relevância definida (BARROS e GALVANI, 2013). Neste sentido, a cultura artística deve ser vista como inseparável da dignidade humana e o respeito que lhe é constitutivo do direito fundamental dos indivíduos, das comunidades e das sociedades.

A postura do artista-músico em relação à realidade social/dinâmica social traduz a importância dessa arte em suas relações com os atores sociais implicados. A repressão assim como as fortes políticas de controle da atividade musical pelos estados totalitários são prova disso.

Junto a Leblanc e Gomez-Perez (2007) concordamos sobre a insuficiência da definição da cidadania enquanto status jurídico regendo as relações entre os indivíduos e o Estado dentro dos limites de um espaço político-geográfico e econômico. A cidadania cultural ela, transcende esse espaço e faz apelo a uma relação mais complexa entre os indivíduos, o Estado e o mundo. Ela permite assim, a criação de espaços de expressão e de ação dando voz aos diferentes grupos e camadas sociais de reivindicar seus direitos: melhores políticas promovendo e garantindo através da cultura (UNESCO, 2002), as liberdades fundamentais assim como a justiça social (UNESCO, 1998).

Mayumi (2010) aborda a participação social através das perspectivas macro e micropolíticas. A primeira perspectiva refere-se à luta pelos direitos humanos através de ações identificando-se aos valores estabelecidos. A segunda perspectiva ela, refere-se às vontades e interesses dos cidadãos na sua relação com o universo social através do vivido cotidiano. Cabe ressaltar que,

embora chamando a atenção sobre as questões sociais, estas duas perspectivas visam a participação dos cidadãos nas transformações sociais em curso.

Nossa abordagem no presente trabalho inscreve-se na pauta político da música da África do oeste enquanto contribuição à cidadania cultural que participa dos Direitos Humanos. Nos é importante analisarmos aqui a mensagem da arte e do artista da África do oeste. Essas análises articularão-se em torno de três canções que nos permitirão abordar realidades contemporâneas vividas na África do oeste assim como outras com as quais seus cidadãos estão confrontados através da imigração. Diante do contexto multicultural e linguístico da sub-região, é necessário especificar aqui que, o essencial da mensagem destas canções é transmitido em francês e, portanto, dirigida (principalmente) a um público que se identifica e/ou faz comércio com esta última.

Yeleen, uma visão de vida

Aparecido na cena musical burkinabê nos anos 2000, o grupo de rappers burkinabê-chadiano *Yeleen*, composto pelos artistas Smarty e Mawndoué cativou seu público através de sua leitura das realidades sociopolíticas contemporâneas, notadamente no que diz respeito à África. Eis aqui uma de suas canções “Vizions de vie” (visão de vida):

<https://www.youtube.com/watch?v=PWzILRw3fmQ>

Deus Todo Poderoso, me mostre o caminho (Refrão)
Não quero me erguer como quem dá lição
Não venho para me inserir na sua vida e suas visões filho
Não venho para botar fogo nas suas casas

Venho só trazer minha contribuição à verdade
Há muitos jovens hoje que não sabem que somos 28 milhões
no mundo a ter o HIV
A cada vez que na África seu sexo ralhar
Pense que somos 20 milhões já no túmulo filho
Matematicamente, somos os mais doentes
A juventude em falta de informação diz que são besteiras
A gente se entrega ao sexo, ao álcool e à droga
Uns acabam na prisão e outros no necrotério
É a inconsciência crescente nas escolas
Pessoas se prostituem para a obtenção do diploma
A classe honesta vê seu sonho inacabado
Na África, os advogados terminam nos campos de trigo
1360 FCFA (\approx R\$ 10,60) por dia para as vacas na França;
tais são seus direitos
Eu choro para o cidadão médio de meu país
Quando sei que a gente vive com menos de 600 FCFA
(\approx R\$ 3,85)/mês
A pobreza a uma dimensão infernal
Esta imagem se vende – mendicidade internacional
Os ONGs pululam em nossos países
Fundos são mobilizados, mas a quem isso beneficia?
Sucessões de colóquios e seminários
Subvenções para uma das numerosas festas dos milionários
Milhões de estudantes são diplomados enquanto uma mino-
ria nos leva ao panteão dos suicidados
Longe de suscitar alguma rebelião
Gostaria que a gente pensa aos jovens além das eleições

Quantos apodrecem nos campos de arroz no Sourou
enquanto você leva uma vida de churrasco
O cachorro late e a caravana passa
Do que se diz, para os pobres não tem mais lugar
É a bagunça nos supermercados
E ainda somos nós que consumimos os produtos fora de
prazo de vocês
Ao pensar nisso, temo para nossa saúde
As farmácias são caras demais e nossas mães não podem
pagar
O que explica o forte índice de mortalidade, a forte taxa de
comprimidos expostos em nossas ruas
Eu não tenho resultados às soluções
É só uma inquietação que desvendo numa canção
Certos pais não têm mais limites em sua vida
Bebem e embriagam-se com suas filhas no mesmo bar
Qual educação herdarão os bebês de hoje em dia
Se aos 9 anos têm a disposição um vídeo pornográfico
Ano 2000 ou a época do numérico
Sinto vir os trompetes apocalípticos
São palavras de coração feitas para te tocar
E se não gostar, vai pode zapar.

Canção: Yeleen (2006) - Visions de vie

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

Na canção acima, o grupo denuncia num primeiro momento a “miséria moral” à qual uma certa juventude se deixa levar, apesar dos suscetíveis problemas de saúde aos quais isso os expõe, bem como o déficit consequente na participação social. De fato, a taxa

de pessoas vivendo com HIV na África subsaariana é importante (UNAIDS, 2013). E embora seja verdade que existem diferentes modos de transmissões, o comportamento sexual a risco contribui amplamente. E as estatísticas dos serviços públicos de saúde em relação ao consumo de álcool e de drogas não são reluzentes.

Tal como outros países da sub-região, o Burkina Faso lida com a evasão escolar e estudantil. Além disso, o difícil acesso à escolarização de qualidade para a maioria da população (PILON, 2004; PILON, WAYACK-PAMBE e SANGLI, 2013; Dia, 2013), constitui um déficit para os fracos orçamentos da maioria dos estados da África do oeste que desmoronam sob o peso de suas “obrigações” diante dos colonizadores de ontem (SAVADOGO, 2014; KOUTONIN, 2014; AMIN, 1971). Como *Yeleen* aponta aqui, a inadequação entre a formação dos formados e sua inserção socioprofissional, bem como a pauperização das comunidades, justificam o apelo à ajuda externa; e há muito a dizer sobre as lógicas dessa “mendicidade internacional” (DE SARDAN, 1995; BIERSCHENK, DE SARDAN e CHAUVEAU, 2000).

Os artistas não deixam igualmente de chamar a atenção sobre o infeliz mercado de alimentos e produtos farmacêuticos, que a África é particularmente (JEUNE AFRIQUE, 2013; DOCCHECK NEWS, 2013). Junto a esta realidade, vale mencionar aqui o grande escândalo causado pela morte, em 2006, de milhares de habitantes na Costa do Marfim devido as toneladas de resíduos tóxicos descarregados no porto de Abidjan pelo navio Probo Koala (SANGARÉ, 2014; JEUNE AFRIQUE, 2010; 2012). Isso nos leva à perversa visão de lixeira que alguns políticos dos países do Norte tanto como os do Sul têm da África.

Tiken Jah Fakoly e a crise econômica marfinense dos anos 1980 e 1990

Tiken Jah Fakoly (RFI MUSIQUE, 2014), cuja carreira musical iniciou-se em 1987 com o grupo *Djelys*, conquistou a cena musical em 1996. Artista engajado, suas canções convidam as populações à reflexão e a mais dinamismo e responsabilidade em suas ações cidadãs. Na canção *Baba em seguida*, através uma realidade vivida pelos agricultores da Costa do Marfim, o artista denuncia a má governança dos estados africanos:

<https://www.youtube.com/watch?v=2WB8tLOAisk>

Vamos pôr a nossa fé em Deus; Deus defenderá a verdade
(Refrão)

Cada dia bem cedo, baba percorre uma longa distância a pé para ir ao campo

Ele trabalha sempre no sol, torturado pelos *wororowo*²

Suas mãos carregam as feridas deixadas pela enxada

Os talos de milhete fazem igual

Depois de tudo isso, a colheita não oferece nada a baba

Não vejam o quanto baba o pobre sofre

Cada dia, ouço pela televisão e pela rádio que o sucesso do país o basea-se sobre a agricultura

Mas nossos pais vivem e morem numa grande miséria

A cidade de Abidjan (Costa de Marfim) é repleta de braços valentes capazes de cultivar



² Nome em línguas diula e bambara de um inseto (particularmente “chato”) atraído pelo suor.

Não o fazem. Entretanto gostam tanto do arroz quanto da banana

O governo abunda de braços válidos capazes de trabalhar
Não o farão; entretanto, são eles que gerenciam as riquezas do país

Será que não veem como baba o pobre sofre!?

Canção: Tiken Jah Fakoly (2000) - Baba

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

Na sua canção, o artista marfinense denuncia uma situação sociopolítica: a queda da cotação do cacau e do café que abalou a economia da Costa do Marfim nas décadas de 1980 e 1990³. Depois de registrar um forte crescimento entre 1975 e 1978, a crise da economia de plantação deixou o país em recessão, levando a ajustamentos estruturais dos gastos internos (BOSSARD, 2003). As conseqüências desta crise foram pesadas para os plantadores, principais atores desta economia. É esta realidade que é em pauta na presente canção de Tiken Jah Fakoly.

A originalidade do artista mandinga⁴ reside no seu engenho a denunciar a partir dos valores sociais comuns à África Ocidental. De fato, a poética de sua mensagem respeita as regras da arte de falar das comunidades da África do oeste que, no grupo *mandé* (NIANE, 1960; CAMARA, 1978; CISSÉ e KAMISSOKO, 1988) compartilham as línguas Dioula e Bambara. Através dessa estética, o artista narra o sofrimento diário/anual dos plantadores da Costa



3 No mesmo período, os demais países da sub-região passavam por grandes mudanças sócio-políticas e econômicas (LEBLANC e GOMEZ-PEREZ, 2007).

4 Adjetivo vindo de *mandé*



do Marfim⁵, compostos pelos grupos Akan/Baoulé (42%) e Krou/Bété (11%), populações locais que instalaram-se desde tempo remoto e cujas línguas são respectivamente o Kwa e o Krou,. Os alógenos abrangem os grupos *mandinga* (17,5%) e *mandé* (16,4%) que falam as línguas voltaicas e mandé (BOSSARD, op. cit.). O artista usa da personagem de “Baba”, que se traduziria como “papai”. Entretanto, é preciso mencionar que, socialmente, “Baba” é um homem da terceira idade tendo muitas famílias sob sua responsabilidade (moral e muitas vezes financeira) e sendo ainda ativo em um período de sua vida em que, segundo a cultura, deveria estar “descansando”. A mudança social que interveio na família em África do oeste nos últimos trinta anos (SAVADOGO, 2009), abalando seus valores, acentua aqui a dor do “Baba”.

Além disso, o artista também chama a atenção sobre a preferência que muitos cidadãos têm pelo trabalho intelectual em relação à dureza da vida rural e do trabalho agrícola, principal setor econômico do país. Ele elogia aqui, a coragem assim como a dedicação dos agricultores a esse setor, apesar das permanentes crises cujo sofre.

Salif Keïta e a imigração da África do oeste na França

Embaixador da música Mandinga desde 1987, o engajamento de Salif Keïta na arte permitiu um melhor conhecimento do *mandé*. Tendo imigrado para a França em 1984, a convivência



5 Devido à sua localização geográfica (acesso ao sul ao Oceano Atlântico) e às boas condições climáticas favoráveis à agricultura, o país, graças às políticas coloniais, é uma das maiores rotatórias da África Ocidental.

com seus compatriotas africanos lhe permitiu dar em 1989, uma significativa contribuição à temática através da canção “Nou pas bouger” (“Não vamos sair daqui”):

https://www.youtube.com/watch?v=Q-nVpxxSv_M

Do tempo da escravidão
Os africanos sofreram, padeceram
Eles foram lesados
Os brancos são em todos lugares na África
São no Senegal, na Costa do Marfim, no Mali
E como os chamam?
Chamam-se de cooperadores
Cooperadores franceses, chineses japoneses
E nós, os chamamos nossos irmãos
Minha irmã, guarde minhas bagagens
Há CRS [militares] em todos cantos com apitos nos lábios
para nos repatriar
Nou pas bouger (Não vamos ir embora) – Refrão
O branco está em todos cantos em África
E cada dia, sofremos vergonhas e humilhações
Os bombeiros são cotidianamente mobilizados
E cada dia nos matam
Os policiais são permanentemente em alerta
Cada dia são apreensões e aviões são constantemente fretados para nos expulsar
Enquanto os negros falam o francês, o inglês, o chinês, o japonês
Tudo isso a fim de provar a sua digna humanidade aos brancos
Mas sem sucesso; esforços e trabalho perdidos

Minha irmã, guarde minhas bagagens
Pois têm policiais em todos cantos com apitos nos lábios
Nos ordenando de ir embora do país
Os filhos dos brancos e dos negros nascidos aqui são infelizes
Seus pais falam francês e suas mães falam francês
Minha irmã, guarde minhas bagagens
Pois têm policiais em todos cantos com apitos nos lábios
Nos ordenando de ir embora do país
Mas ‘nou pas bouger’ (não vamos ir embora).

Canção: Salif Keïta (1989), *Nou pas bouger*

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

A exclusão, a xenofobia, as leis e comportamentos discriminatórios (tanto institucionais como por parte das populações locais) direcionados aos trabalhadores imigrantes africanos, notadamente os malineses, inspiraram Salif Keïta na composição da canção *Nou pas bouger* (“Não vamos sair daqui”). O artista se apropria aqui da linguagem cômica⁶ desses imigrantes que muitas vezes não tiveram nenhuma aprendizagem escolar da língua francesa e mistura francês e o *bambara*⁷. Através de uma perspectiva histórica indo do tráfico negreiro (DORIGNY, SCHMIDT e DUMESTE; 2008) até os anos 1989, ele retraza as tribulações dos africanos em relação à opressão do “homem branco”. Ele não deixa de chamar a atenção sobre a sutileza das expressões utilizadas a medida



6 Trata-se igualmente da mesma forma de falar dos veteranos da Primeira e Segunda Guerras Mundiais da África Ocidental, que mistura o francês com suas línguas maternas (SEMBÉNE, 1987): <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>.

7 Língua da sociedade de mesmo nome no Mali. Ela é falada numa parte da Guiné Conakri, do Senegal e da Gâmbia. O bambara tem uma vertente, o diula, que é falado em partes da Costa do Marfim e do Burkina Faso.

em que a sofisticação das políticas e do sistema assim como os esforços mobilizados pelos africanos para escapar: aprendizagem das línguas dos diferentes países anfitriões como sinal de boa fé; jogo de esconde-esconde e perseguição com a polícia; solidariedade entre os imigrantes). Esses esforços vão desgastados exacerbam a indignação; daí sua recusa em se deixar deportado (KEÏTA, 2001).

Considerações finais

Na sub-região da África do oeste, no contexto das crises econômicas dos anos 1980 a 1994, que se amplificou até os anos 1998 das rupturas e outras contestações políticas, a juventude que até então eram excluídos das esferas política e econômica (GOMEZ-PEREZ e LEBLANC, op. cit.), apropriou-se dos espaços públicos, redefinindo a cidadania em relação à cultura (de cada camada social) e ao político. Muitas das expressões artísticas, notadamente musicais da sub-região emergiram dum tal contexto; e sua participação social foi ainda mais significativa.

A contribuição da música africana contemporânea às dinâmicas das sociedades africanas traduz tanto os numerosos conflitos e lutas internos que as caracterizam. Isto é notável através de suas denúncias e posições cada vez mais pronunciadas. No entanto, disparidades dessa contribuição são notáveis se considerarmos o percurso histórico assim como a inserção de cada sociedade na cultura do “mundo global”.

Expressão das sociedades das quais é porta-voz, a arte africana soube ao longo da história, acompanhar da melhor forma possível as exigentes mudanças sociopolíticas que lhe foram impostas. A capacidade desses atores [os artistas] a ler as realidades

contemporâneas, assim como o auxílio das novas tecnologias da informação e da comunicação facilitando a troca de suas experiências, tem permitido uma melhor participação social.

No entanto, Mbembe (2009) ressalta as difíceis condições de seu reconhecimento contestado ainda hoje. Isso se aplica igualmente à criatividade cultural africana. Para o autor, a explicado decorre, por um lado, pela relação dos governos e políticos africanos com esse setor. Por outro lado, trata-se da relação de poder estabelecida pelas agências de financiamento da Europa ocidental em relação aos artistas supostamente beneficiários.

Em primeiro lugar, evoca entre outras coisas, a crítica da arte e da cultura vistas como paliativos ao subdesenvolvimento. A isto acrescenta-se a interpretação destes como expressão coletiva; a idéia defendida aqui sendo a refutação de uma estética africana em favor de uma autenticidade que, se necessário é fabricada. Em seguida vem o declínio gradual, nos últimos dez anos, da contribuição financeira da Europa ocidental para o desenvolvimento das artes e da cultura na África, bem como as restrições humilhantes das políticas de financiamento de suas agências.

Crítico em relação a desvalorização da arte e de sua contribuição a um suposto Desenvolvimento medido a partir do bem-estar material, Mbembe situa a saída da crise da arte africana contemporânea na necessidade de políticas de criatividade artística em que articulam-se crítica cultural e teoria da crítica que lhe permitirá gravar seu nome, sua voz e seu rosto de forma diferente numa história temporal orientada para o futuro.

O autor é convencido do inextricável destino da África, ligado ao do resto do mundo. É nesse sentido que ele convida os governos e políticos africanos, assim como as agências de

financiamento das artes e da cultura na África a redefinirem suas relações a partir de uma nova ética baseada no reconhecimento e a reciprocidade.

Referências

AMIN, Samir. *L'Afrique de l'ouest bloquée : l'économie politique de la colonisation (1880-1970)*. Paris: 1971. Les Éditions de Minuit.

BARROS, Denise, Dias et GALVANI, Debora. *Terapia ocupacional: social, cultural? Diversa e múltipla!* 2013.

BIERSCHENK, Thomas; CHAUVEAU, Jean-Pierre et DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. *Courtiers en developpement : les villages africains en quête de projet*. Marseille-Paris : 2000. APAD-Karthala, Collection : Homme et Société.

BOSSARD, Laurent. *Peuplement et migration en Afrique de l'Ouest : une crise régionale en Côte d'Ivoire* [En ligne]. 2003. *Afrique contemporaine*, volume 2, numéro 206. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2003-2-page-151.htm>>.

CAMARA, Laye. *Kouma lafôlô kouma-Le maître de la parole*. Paris : 1978. Plon.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura política e política cultural* [en ligne]. São Paulo : 1995. *Estudos Avançados*, volume 9, número 23. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006>.

CISSÉ, Tata Youssouf et KAMISSOKO, Wa. *La grande geste du Mali. Des origines à la fondation de l'empire*. Paris : 1988. Karthala-ARSAN.

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. *Anthropologie et developpement : essai en socio-anthropologie du changement social*. Marseille-Paris : 1995. APAD-Karthala, Collection : Homme et Société.

DIA, Hamidou. *Offre scolaire et inégalités dans l'enseignement secondaire au Senegal : dynamiques insitutionnelles et stratégies familiales* [En ligne]. Lisbonne : 2013. Communication orale présenté à European Conference on African Studies (ECAS). Disponible em: <<http://www.nomadit.co.uk/ecas/ecas2013/panels.php5?PanelID=2367>>.

DOCCKE NEWS *Les médicaments de la rue en Afrique* [En ligne]. 2013. Disponible em: <<http://news.doccheck.com/fr/blog/post/882-les-medicaments-de-la-rue-en-afrique/>>.

DORIGNY, Marcel; SCHMIDT, Nelly et DUMEST, Marie-Hélène. *Traite négrière, esclavage, abolitions. Mémoires et Histoire* [En ligne]. 2008. Disponible em: <http://ahec.uji.es/uploads/media_items/traite-n%C3%A9gri%C3%A8re-esclavage-abolition.original.pdf>.

JEUNE AFRIQUE. *Côte d'Ivoire-Déchets toxiques : deux ONG réclament une enquête pénale au Royaume-Uni* [En ligne]. 2012. Disponible em: <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20120925092624/justice-environnement-ong-probo-koalacote-d-ivoire-dechets-toxiques-deux-ong-reclament-une-enquete-penale-au-royaume-uni.html>>.

JEUNE AFRIQUE. *La rue africaine cible des trafiquants de faux médicaments* [En ligne]. 2013. Disponible em: <<http://www.jeuneafrique.com/actu/20130822T044213Z20130822T044155Z/la-rue-africaine-cible-des-trafiquants-de-faux-medicaments.html>>.

JEUNE AFRIQUE. *Probo Koala : les victimes exigent la dépollution du site* [En ligne]. 2010. Disponible em: <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100819T215854Z/environnement-transport-mer-probo-koalaprobo-koala-les-victimes-exigent-la-depollution-du-site.html>>.

KEÏTA, Salif. *Nou pas bouger* [En ligne]. 1989. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Ap6Tp9F-IQ>.

KEÏTA, Cheick M. Chérif. *Salif Keïta*. Bamako : 2001. Le figuier.

KOUTONIN, Mawuna Remarque. *Le saviez-vous ? 14 pays africains contraints par la France à payer l'impôt colonial pour les "avantages" de l'esclavage et de la colonisation* [En ligne]. 2014. Disponible em: <<http://>

www.mondialisation.ca/le-saviez-vous-14-pays-africains-contraints-par-la-france-a-payer-limpot-colonial-pour-les-avantages-de-lesclavage-et-de-la-colonisation/5369840>.

LEBLANC, Marie-Nathalie et GOMEZ-PEREZ, Muriel. *Jeunes musulmans et citoyenneté culturelle : retour sur des expériences de recherche en Afrique de l'Ouest francophone* [en ligne]. 2007. Sociologie et sociétés, Volume 39, numéro 2. Disponible em: <<http://www.erudit.org/revue/soc-soc/2007/v39/n2/019083ar.pdf>>.

MBEMBE, Achille. *Art contemporain d'Afrique: négocier les conditions de la reconnaissance. Entretien de Vivian Paulissen avec Achille Mbembe* [En ligne]. 2009. Disponible em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9028>>.

MERQUIOR, José. Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo : 2013, É Realizações.

NIANE, Djibril, Tamsir . *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : 1960. Présence africaine.

ONUSIDA. *Le sida en chiffres* [En ligne]. 2013. Disponible em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/unaidspublication/2013/JC2571_AIDS_by_the_numbers_fr.pdf>.

PILON, Marc, WAYACK-PAMBE, Madeleine et SANGLI, Gabriel. *La mesure des inégalités d'accès à l'enseignement secondaire à Ouagadougou (Burkina Faso)* [En ligne]. Lisbonne : 2013. Communication orale présenté à European Conference on African Studies (ECAS). Disponible em: <<http://www.nomadit.co.uk/ecas/ecas2013/panels.php5?PanelID=2367>>.

PILON, Marc. *L'évolution du champ scolaire au Burkina Faso : entre diversification et privatisation* [En ligne]. 2004. Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs, numéro 3. Disponible em: <<http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/PilonCRES3.pdf>>.

RFI MUSIQUE. *Tiken Jah Fakoly* [En ligne]. 2014. Disponible em: <<http://www.rfimusique.com/artiste/reggae/tiken-jah-fakoly/biographie>>.

SAITO, Cinthia, Mayumi. *Atividades de lazer: tessitura de espaços para alteridade* [En ligne]. 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5163/tde-04112010-173800/pt-br.php>>.

SANGARÉ, Aboubakar. *Déchets toxiques/ 19 août 2006-19 août 2014 : Il y a 7 ans, le Probo Koala endeuillait la Côte d'Ivoire* [En ligne]. 2014. Disponível em: <<http://news.abidjan.net/h/505849.html>>.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Desafios de jovens muçulmanos em Burquina Faso no retorno de estudo em países de língua árabe: entre vulnerabilidade e a reconstrução da cidadania* [En ligne]. São Carlos : 2014. Disponível em: <http://www.btdt.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7345>.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Les valeurs de base chez les Bamabara de Ségou face au changement social : analyse des mutations familiales*. Mémoire de maîtrise en Anthropologie. 2009. Université de Bamako (Mali).

SEMBÈNE, Ousmane. Camp de Thiaroye [En ligne]. 1988. Disponível em: <<http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/07/ousmane-sembene-camp-de-thiaroye-1988.html>>.

TIKEN JAH FAKOLY. *Baba* [En ligne]. 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WB8tLOAisk> >.

UNESCO. *Declaração Universal dos Direitos Humanos* [En ligne]. 1998. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* [En ligne]. 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>.

YELEEN. *Visions de vie* [En ligne]. 2006. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5SSP-4sL7vI>>.



A POESIA DE PHILLIS WHEATLEY ENQUANTO RESISTÊNCIA À ESCRAVIZAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS

Renata Gonçalves Gomes (UFPB)

É comum encontrar narrativas sobre a escravidão em que um olhar vitimizante é proposto. Nesse sentido, Hollywood tem grande influência ao produzir filmes que corroboravam com o racismo. Produções como *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por D.W. Griffith e lançado em 1915, e *E o vento levou*, lançado em 1939 e dirigido por Victor Fleming, são exemplos conhecidos de filmes racistas. O filme de Griffith exclui Africanos e Afro-Americanos do processo histórico da América em tornar-se Estados Unidos da América, como se fossem primitivos, conforme escreve Glauber Rocha (2006, p.38) em seu texto “Griffith”, dedicado ao diretor Hollywoodiano. À posteriori, o filme tornou-se ferramenta fundamental para o recrutamento de novos integrantes do *Ku Klux Klan*. Ademais, a N.A.A.C.P. acusou o filme de “ressuscitar o KKK”, que foi fundado logo após a Guerra Civil nos Estados Unidos, em 1865. *E o vento levou*, por outro lado, perpetuava a violência

às pessoas de cor através da reprodução de estereótipos racistas como a *mommy* — Prissy, interpretada por Butterfly McQueen. Em comum, além de reforçar o racismo nos Estados Unidos, as duas obras cinematográficas têm o título de “ressuscitarem o KKK” e, ainda, de serem adaptações a textos literários: os romances *The Clansman: A historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), de Thomas F. Dixon Jr., e *Gone with the wind* (1936), de Margaret Mitchell, respectivamente.

Em Hollywood, produções contemporâneas como *Django Livre* (2012) de Tarantino, *12 Anos de Escravidão* (2013), de Steven McQueen e *Infiltrado na Klan* (2018), de Spike Lee, subvertem essa perspectiva preconceituosa e vitimizante de escravizados e, ao contrário, empoderam a comunidade afro-americanas através de personagens homens que resistem ou à escravização ou ao *Ku Klux Klan*. Dessa forma, é relevante compreender a história dos Estados Unidos antes e depois da Guerra Civil estadunidense a partir de narrativas que não reforcem estereótipos racistas ou que deslegitime afro-americanos/as enquanto resistentes à escravização. Nesse capítulo, pretendo demonstrar a relevância de estudar Phillis Wheatley através do poema “*On being brought from Africa to America*” devido ao caráter de resistência à escravização em sua poética. Para este fim, autoras negras estadunidenses que debatem autoria feminina negra no cânone — ou fora dele — dos Estados Unidos serão utilizadas para suporte teórico; são elas Alice Walker, Toni Morrison e Sojourner Truth.

Autoras negras nos Estados Unidos têm escrito sobre as artistas afro-americanas e sobre a impossibilidade ou invisibilidade de tal autoria na literatura. Alice Walker e Toni Morrison serão utilizadas para entender e discutir a relevância da poesia de Phillis

Wheatley. Primeiramente, para entender a autoria da mulher negra, utilizarei o ensaio “Em busca dos jardins de nossas mães”, de Alice Walker, que foi publicado primeiramente em 1974 e depois no livro homônimo dez anos depois. Em segundo lugar, discutirei a tese de Morrison lançada em três palestras dadas na Universidade de Harvard e lançadas como capítulos no livro *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*, publicado em 1992.

Em seu ensaio, Alice Walker tenta responder a seguinte questão: O que significa para uma mulher negra ser uma artista nos tempos de nossas avós? (WALKER, 1984, p. 233) A partir dessa pergunta, Walker argumenta que as mulheres negras são as mulas do mundo, termo que utiliza a partir de Jean Toomer — escritora afro-americana do Harlem Renaissance. Dessa forma, Walker entende que a genealogia afro-americana, especialmente relacionada às mulheres, as levam a encarar múltiplas opressões, ou seja, opressões em relação à raça, classe e gênero, podendo ampliar-se à sexualidade também. Walker menciona a impossibilidade histórica de escritura que negras e tiveram devido às leis anti-alfabetização durante e após a escravização. Um dos principais argumentos de Walker é a diferença que mulheres negras e brancas enfrentam para poder tornarem-se artistas.

Antes de prosseguir com as colocações de Walker, é importante contextualizar que a autora, no livro homônimo ao ensaio, cria o conceito de “womanismo” para contrastar com o conceito de feminismo. Para Walker, feminismo atende às demandas mulheres brancas. Na primeira onda do feminismo, mulheres negras faziam parte do ativismo para os direitos das mulheres, mas suas demandas eram diferentes àquelas pelas quais as mulheres brancas estavam reivindicando. Sojourner Truth, ex-escravizada, abolicionista e

ativista pelos direitos civis no século XIX nos Estados Unidos, em seu conhecido discurso “*Ain’t I a woman?*” (“E não sou uma mulher?”) reforça a diferença de privilégios que a mulher branca tinha sobre a mulher negra àquela época. Ela diz:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoitamento também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, *apud* Ribeiro, 2017)

Nesse discurso, proferido de forma não programada na *Women’s Rights Convention* (Convenção dos Direitos das Mulheres) em 1851 em Ohio, Truth enfatiza a necessidade de reconhecer as diferentes formas de ser mulher à época de acordo com sua raça, ao passo que afirma que as mulheres negras deveriam possuir o direito de experienciarem o privilégio das mulheres brancas. No século XIX, o feminismo hegemônico voltava-se para os direitos das mulheres brancas apenas. Truth não refere-se ao feminismo negro, interseccional ou ao “womanismo” enquanto conceitos, já que estes surgiram em meados do século XX apenas. Porém, é

possível entender que Truth faz uma reflexão inicial relevante sobre o que, no pós-Segunda Guerra Mundial se tornaria o Feminismo Negro. É possível entender o conceito “womanismo”, de Walker, como uma ramificação do Feminismo Negro, já que representa o empoderamento das mulheres de cor interseccionado com sexualidade, questões que não eram pautas no feminismo hegemônico. Sendo assim, nesse ensaio, Walker dá ênfase à possibilidade de as mulheres negras tornarem-se artistas: mas como?

Walker faz uma breve reflexão sobre *Um teto todo seu* (1929) de Virginia Woolf a partir de uma perspectiva “womanista”. Woolf reivindica, nos anos 1920 inglês, um teto em que mulheres escritoras sintam-se seguras para escrever, bem como dinheiro suficiente para dar suporte às suas artes. Porém, Walker compara a reivindicação de Woolf com outras realidades, como a de Phillis Wheatley, uma jovem poeta negra do século XVIII. Walker escreve sobre Wheatley:

O que pensar de Phillis Wheatley, uma escrava, que não possuía nem a si mesma? Esta adoentada, frágil menina negra, que muitas vezes requeria o cuidado de serviçais — sua saúde era muito precária — e que, fosse branca, seria facilmente considerada intelectualmente superior a todas as mulheres e a maioria dos homens da sociedade de seu tempo. (...) As palavras-chave, que se relacionam com Phillis, são “instintos contrários”. Pois quando lemos a poesia de Phillis Wheatley (...) as evidências dos “instintos contrários” estão em todos os lugares. Suas lealdades estavam completamente divididas, como estava também, sem dúvida, sua mente. (WALKER, 1984, p. 235. Trad.: Letícia Cobra Lima).

Walker destaca as diferentes realidades entre mulheres escritoras brancas e negras. Phillis Wheatley, que era escravizada e poeta antes da abolição nos Estados Unidos, foi considerada a ter instintos contrários, já que não se encaixava no estereótipo da mulher negra que a sociedade a permitia. A palavra instinto aqui é uma apropriação do discurso desumanizante da escravização, problematizado por Walker. Por causa de seus “instintos contrários”, Wheatley teve que provar no Tribunal, perante uma corte composta por autoridades brancas, que a autoria de seus poemas era dela. Ainda assim, Wheatley conseguiu ser libertada antes da abolição da escravatura, mas morreu paupérrima aos 31 anos de idade. Muito me assustou saber, quando estava no GRIOTS 2018, que Paulina Chiziane, autora convidada do congresso, também teve que comprovar a autoria de seu primeiro romance, porque também tinha “instintos contrários” aos olhos dos críticos literários. O trabalho ensaístico de Alice Walker durante os anos 1960 e 1970 teve grande impacto na literatura estadunidense, ao revisar o cânone afro-americano e revitalizar autoras negras esquecidas pela crítica. Na coleção de ensaios *In search of our mothers' gardens* (ainda sem tradução para a língua portuguesa), de 1984, Walker apresenta ensaios não apenas sobre Phillis Wheatley, mas também sobre autoras como Rebecca Cox Jackson e Zora Neale Hurston. Eu particularmente conheci o trabalho poético de Wheatley por causa do ensaio de Walker sobre a poesia escrita por mulheres negras no século XVIII e XIX. Portanto, é relevante revisar o cânone estadunidense, especialmente dando ênfase nas obras de afro-americanas, a fim de compreender as múltiplas experiências do passado e do presente na literatura do país norte-americano.

Similarmente à Walker, Toni Morrison, em *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*, de 1993, e também sem tradução ainda em língua portuguesa, argumenta que é valiosa que pesquisadores busquem investigar a mente, a imaginação e o comportamento de escravizados. Porém Morrison afirma que é igualmente valioso investigar o que está por detrás da ideologia racial dos opressores (MORRISON, 1993, p.11-12). Sendo assim, a tese de Morrison revisita o cânone para investigar, nas palavras dela “o impacto sobre noções de hierarquia racial, exclusão racial e vulnerabilidade e disponibilidade raciais em não-negros, os quais mantiveram, resistiram, exploraram ou alteraram tais noções.” (MORRISON, 1993, p.11, minha tradução). O texto de Morrison é importante no sentido em que racializa a branquitude ao passo que denuncia ideologias racistas na literatura escrita por autores brancos que constituem o cânone estadunidense. Assim como diz a filósofa brasileira Djamilia Ribeiro, racializar a branquitude é uma forma de desuniversalizar tal branquitude (RIBEIRO, 2017, p.31). O texto de Morrison problematiza a exclusão e invisibilidade de autoria negra no cânone estadunidense, ou seja, a ausência de escritoras/es, personagens e leitoras/es negras/os. Ademais, Morrison critica a perspectiva de pesquisadores sobre o cânone literário embranquecido, a qual não preocupa-se com questões de raça e classe mesmo quando estes são urgentes às obras. Portanto, a crítica de Morrison é importante para a reflexão da poesia de Wheatley, já que, enquanto negra escravizada e poeta, não compunha o cânone estadunidense, não tendo sido reconhecida por sua poesia em vida.

Phillis Wheatley foi uma poeta escravizada do século XVIII, quando leis anti-alfabetização vigoravam apenas para pessoas

escravizadas, o que os proibiam de aprender a ler e a escrever. Ainda assim, Wheatley conseguiu ter acesso à educação e foi ensinada pela família que a tinha comprado como escravizada. Esse seria o primeiro passo para que Wheatley se tornasse logo uma grande poeta. Porém, Wheatley sabia que seu público leitor seria constituído, em sua maioria, pela comunidade branca. Por isso que é preciso procurar por possíveis sentidos e significados ambíguos ou escondidos nos poemas de Wheatley. O público leitor dos poemas de Wheatley era, à sua época, quem a oprimia. Por isso que a resistência à escravização nos poemas de Wheatley se apresentam nas entrelinhas. Eu irei exemplificar tais entrelinhas posteriormente com a análise do poema citado.

Hoje, críticos e pesquisadores da vida e obra de Phillis Wheatley concordam que não há um consenso em relação ao seu local ou sua data de nascimento. Acredita-se que ela tenha nascido em 1753, na costa oeste da África, provavelmente no território que hoje compreende-se como Senegal. Wheatley foi raptada e levada para a América colonial quando tinha aproximadamente sete anos de idade. O seu primeiro nome, Phillis, foi dado a ela não por seus pais, mas durante sua viagem à América no navio que deu nome a ela: Phillis. Depois, ela recebeu o sobrenome da família que a comprou, os Wheatleys. Por isso, suas raízes na África e sua identidade enquanto sujeito foram completamente apagadas com a sua chegada na América.

Hoje Phillis Wheatley é reconhecida como a primeira Afro-Americana a publicar um livro. Ela também é reconhecida por ser a primeira Afro-Americana a conseguir se sustentar livremente com sua escrita. Mas tal dado não condiz muito com a história de vida de Wheatley, já que ela morreu em consequência de doenças

causadas em detrimento da condição precária em que ela e os filhos viviam depois de ela ter conquistado sua liberdade. Wheatley, então, tornou-se uma ex-escravizada que ganhou sua liberdade antes mesmo da Guerra Civil Americana, isto é, antes da abolição da escravatura.

É possível compreender a poesia de Wheatley também a partir desse breve contexto histórico. Pesquisadores como William J. Scheick, no livro *Authority and Female Authorship in Colonial America* (1998), sem tradução para a língua portuguesa, argumentam que o poema “*On being brought from Africa to America*” (também sem tradução para o português) não apresenta uma clara posição política em resistência à escravização, apenas uma “sugestão” (grifo meu) a partir de uma segunda voz, um segundo eu-lírico, que refere-se à Bíblia enquanto contrária à escravização. Dessa forma, Scheick afirma que a resistência contrária à escravização viria através do Cristianismo:

Em “*On being brought from Africa to America*”, por exemplo, a celebração direta de seu apreço pessoal pelo Cristianismo inclui uma contida, se resistente, “segunda voz” falando sutilmente através de alusões ao Livro de Isaías. Como apresentado pela anulada voz de Wheatley, essas alusões repreendem os senhores de escravizados cristãos. (...) Dá a impressão de ser uma escolha consciente, uma construção deliberada desenvolvida para registrar a renúncia à escravização da poeta. Ela evidentemente acreditava que a Bíblia dava suporte que essa resposta. (SCHEICK, 1998, p.109-110, *minha tradução*).

Scheick reconhece as duas vozes no poema, assim como as alusões à Bíblia e a construção de um argumento contrário à escravização em “*On being brought from Africa to America*”.

Porém, o autor não afirma precisamente que tal argumento é um posicionamento político de resistência fornecido por Wheatley, mas pela Bíblia. Talvez esse seja o argumento de Scheick em razão de que o autor não analisa o poema considerando que o público leitor de Wheatley era composto por uma grande maioria de pessoas brancas, já que a maior parte da população negra não podia aprender a ler.

Dessa forma, o argumento que sustentarei em minha análise é o de que “*On being brought from Africa to America*” apresenta um posicionamento claro de resistência contra a escravização e contra a catequização forçada de escravizados. Para isso, minha análise de “*On being brought from Africa to America*” terá ênfase nos elementos da poesia, tais quais: aspectos semânticos e lexicais, assim como rima, ritmo, métrica e figuras de linguagem. Esses elementos da poesia usados por Wheatley criam inúmeros níveis de resistência à escravização nesse poema.

Conforme anteriormente mencionado, o poema, infelizmente, não tem tradução para a língua portuguesa. Por isso, ao falar de aspectos formais do poema, irei me deter à versão original. Em relação aos aspectos semânticos do poema, irei apresentar uma tradução minha para a compreensão do conteúdo semântico do poema. Gostaria de frisar que não sou tradutora literária e não tenho pretensão aqui de fazer uma versão final e acabada do poema traduzido.

‘Twas mercy brought me from my Pagan land,
Taught my benighted soul to understand
That there’s a God, that there’s a Saviour too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,

“Their colour is a diabolic die.”

Remember, Christians, Negros, black as Cain,
May be refin’d, and join th’ angelic train.

(WHEATLEY, 1773, p.7)

Em uma primeira leitura do poema é possível notar que se trata de um padrão rigoroso de rima e ritmo. O efeito causado é que a leitura do poema se torna bastante musical. Começando com a rima, é possível notar o padrão de rima final AA/BB/CC/DD, ou seja, *land/understand, too/knew, eye/die* e *Cain/train*. No quarto e quinto versos, é possível perceber uma rima interna entre as palavras *knew* (no verso quatro) e *view* (no verso cinco). Esses padrões de rimas criam uma musicalidade constante para o poema.

Wheatley também desenvolve no poema o padrão de métrica. O poema de oito versos em estrofe única apresenta em todos os seus versos a estrutura métrica pentâmetro iâmbico. Em cada um dos cinco pés em cada verso há o padrão iâmbico que define uma sílaba não tônica seguida de uma tônica A seguir, o poema é apresentado com a separação de pés (a cada par de sílabas) e em negrito, é possível identificar a tônica de cada pé.

‘Twas **mer/cy brought/** me **from/** my **Pa/gan land,**
Taught **my/ benign/**ted **soul/** to **un/derstand**
That **there’s/** a **God,/** that **there’s/** a **Sa/viour too:**
Once **I/ redemp/tion nei/ther sought/** nor **knew.**
Some **view/** our **sa/ble race/** with **scorn/ful eye,**
“Their **co/lour is/** a **di/abo/lic die.”**
Remember,/ Christi/ans, **Ne/gros, black/** as **Cain,**
May **be/ refin’d,/** and **join/** th’ ange/lic **train.**
(WHEATLEY, 1773, p.7)

Mas qual seria a relevância da forma para a resistência à escravização de Phillis Wheatley? Uma breve reflexão sobre a estrutura do poema nos permite entender que Wheatley seguia um modelo tradicional de poesia condizente com a sua época, mas não com o que a sociedade escravocrata pensava ser possível para a sua raça, conforme Walker afirma. Essa poesia tradicional servia enquanto influência para poetisas como Anne Bradstreet, a primeira poeta mulher do Novo Mundo, ainda na América colonial, que também escrevia poemas com a forma pentâmetro iâmbico no século XVII. Mas ao mesmo tempo que Wheatley seguia a tradição poética da época, essa era uma tradição estritamente eurocêntrica e, portanto, branca. Ao usar poemas com formas tradicionais escritos pelo cânone branco e, majoritariamente, masculino, como sua — ao invés de seguir as tradições literárias orais de países da África ocidental com as *folktales* — Wheatley começou a escrever uma nova rota para a literatura afro-americana ainda na era colonial. À época, não houve editora na América que concordasse com a publicação dos poemas de Wheatley. Para ter seu livro publicado, Wheatley viajou com os seus senhores de escravizados para Londres. Na capital inglesa, Wheatley obteve o reconhecimento dos editores e, conseqüentemente, teve seu livro publicado. Por isso, ao tornar-se a primeira afro-americana a publicar um livro de poemas escritos em uma tradição àquele momento dita como branca, ela subverte esse lugar antes apenas da branquitude. Portanto, escrever seus poemas com tal forma é também um ato subversivo, de resistência.

Ainda sobre a forma do poema, é possível compreender que o uso de aliterações e assonâncias causam não apenas o efeito de musicalidade, mas também ditam o ritmo do poema. A aliteração,

repetição de sons consonantais, é apresentada no poema em todos os oito versos. No verso primeiro, a repetição do som /m/ é enfatizada através das palavras “*mercy*”, “*me*”, “*my*”: as palavras são intercaladas entre palavras sem o som de /m/ e palavras com o som de /m/, enfatizando ainda mais a musicalidade no verso. Nos versos um e dois o som do /t/ inaugura cada verso, sendo nos dois, o primeiro som falado com as palavras “*’Twas*” (primeiro verso) e “*Taught*” (segundo verso). Assim como o som mudo /gh/ aparece nesses dois versos iniciais nas terceiras palavras em cada um deles: “*brought*” e “*benighted*”, além de “*Taught*”. Esse pareamento causado pelo uso da aliteração contribui para que a musicalidade nesses dois primeiros versos do poema seja ainda mais acentuada. No terceiro verso, por exemplo, esse pareamento é feito no próprio verso, a partir da repetição das palavras “*That there’s*”, que aparece duas vezes no verso três. A repetição de outros sons consonantais acontece nos versos seguintes com os sons de /s/, nos versos quatro e cinco, /d/, no verso seis e /s/ e /j/ nos versos sete e oito.

Ademais, como anteriormente mencionado, a assonância é também utilizada no poema como ferramenta para a musicalidade. A repetição de sons vocálicos também aparece em todos os versos. No primeiro verso a repetição de sons vocálicos acontece através dos sons /e/, nas palavras “*mercy*” e “*me*”, além do som do /a/ nas palavras “*Pagan*” e “*land*”. Outros sons vocálicos são repetidos ao longo do poema, como /a/ em “*sable*” e “*race*”, no verso cinco. No verso seis, por exemplo, assonância e aliteração são utilizadas juntas para a combinação de duas palavras que estão entre aspas: “*diabolic die*”. O som do início de ambas as palavras são idênticos, com o som de /d/ e de /i/, ocasionando

aliteração e assonância concomitantemente. Essa combinação de sons consonantais e vocálicos ecoa a carga semântica da frase. Há de se lembrar que essas duas palavras surgem no poema entre aspas, indicando que se trata de uma fala. Dessa forma, “*diabolic die-ie-ie*” torna-se uma frase dita não apenas por uma pessoa, mas por uma multidão que a ecoa.

Em “Sobre ter sido trazido da África para a América” a temática da escravização é aludida desde o seu início, pelo título. O eu lírico do poema explica os contrastes entre a África, uma terra Pagã, e a América, terra cristã colonizada. Porém, é possível identificar esse como um verso irônico, porque uma vez que os pagãos Africanos foram levados para a América, ela torna-se parcialmente pagã também. Ademais, o eu lírico usa a palavra “*mercy*” (piedade em português) como a razão que os levaram para a América. A etimologia da palavra “*mercy*” data do século XII e significa “Perdão de Deus aos feitos de suas criaturas”. Dessa forma, o eu lírico explica a escravização como uma ação guiada por uma motivação cristã. Ainda, tal motivação cristã também causou uma imposição de crenças, já que o eu lírico foi ensinado a tornar-se cristão, deixando forçadamente não apenas sua terra, mas também suas crenças e cultura para trás. A ironia é evidenciada porque em uma primeira leitura dos primeiros três versos, é possível entendê-los como se o eu lírico estivesse, na verdade, apreciando o fato de que ele foi escravizado — porque agora ele está salvo pela piedade cristã e livre de seu paganismo. Porém, é preciso lembrar que Wheatley estava escrevendo porque seus senhores a permitiram aprender a ler e a escrever, assim como que seus leitores seriam em sua maioria brancos e senhores de escravizados àquela época. Então Wheatley estava em uma

posição em que criticar a escravização e o cristianismo não era uma tarefa simples de se fazer, já que ela poderia sofrer retaliações de seus senhores. Os significados escondidos através da ironia são ferramentas que Wheatley usa para despistar seus leitores da época.

No segundo verso, a expressão “alma ignorante” (*benighted soul*, em inglês) é relevante pela conotação que dá ao poema. Um dos significados é o de que a alma de africanos escravizados é ignorante e, portanto, inferior a dos cristãos. Esse discurso hierárquico através da religião será posteriormente complementada com a análise do verso cinco, em que o problema da desumanização dos africanos é imposto no poema. No terceiro verso, a ironia é utilizada novamente. O eu lírico explica que ele foi ensinado a entender o cristianismo, e que então compreendeu que há um Salvador. Um salvador é uma pessoa que libertará um povo ou um sujeito de algo ou de alguém. Então há uma compreensão de que há um salvador mas, ao mesmo tempo, o eu lírico está escravizado. Essa contradição causada pela imposição das crenças cristãs através da escravização é o ponto chave para a mudança de tom no poema. Nesse momento, o eu lírico entende que tal cristianismo, no contexto em que se está inserido, não é para Africanos, mas para os interesses dos senhores de escravizados na América colonial.

Nos versos quatro, cinco e seis o eu lírico aponta de forma objetiva como os senhores de escravizados e, especialmente os cristãos, veem os africanos no contexto da América colonial escravocrata. No verso quatro, o eu lírico nos informa que tal salvação não é um desejo seu — o que mantém o argumento de que há ironia no verso três em relação a ser salvo enquanto está escravizado. Ademais, no quinto verso o eu lírico nos informa como os africanos são vistos e tratados na América, isto é, desumanizados. É possível

compreender pela primeira vez no verso cinco onde a terra pagã está situada — exceto pelo título. Ao incluir-se enquanto “raça negra”, no verso cinco, o eu lírico se identifica como Africano. Porém, em língua inglesa “*sable*” (na minha tradução: “negra”), não se refere apenas a cor escura, também refere-se a um pequeno mamífero de pelagem cor preta e marrom, altamente valorizada, e é originalmente da Ásia. Então, ao mesmo tempo que o eu lírico denuncia que alguns Americanos olham com escárnio para os Africanos como uma raça de cor negra, eles também os olham como animais. Tal desumanização também refere-se à escravização através de como escravizados/as são tratados: não-humanos ou menos-humanos, isto é, sem merecimento de direitos humanos.

No verso seis, o eu lírico apresenta uma citação entre aspas. Quem lê apenas acessa a autoria da fala de tal citação no sétimo verso. O eco produzido pela aliteração e a assonância das palavras “*diabolic die*” (em português não há o mesmo efeito) denuncia que essa é uma frase dita não apenas por um sujeito, mas por muitos, e repetida — ou ecoada — por todos, ou seja, que a cor dos africanos é diabólica. Novamente, raça e cristianismo são usados para dar ênfase às inconsistências da imposição cristã às pessoas nascidas em territórios africanos. Ademais, isso enfatiza os discursos contraditórios dos cristãos senhores de escravizados/as de que africanos/as precisavam ser cristãos, ainda que fossem considerados animais diabólicos.

No verso sete o eu lírico se volta aos cristãos diretamente. É um momento em que o eu lírico empodera-se através das palavras e passa o seu recado. É nos versos sete e oito que o eu lírico se mostra com mais força, já que ele se reporta diretamente aos cristãos. O eu lírico faz uma alusão à narrativa sobre Caim da

Bíblia, do livro de Gêneses, capítulo quatro, verso catorze. Caim assassina seu irmão Abel e, por isso, é punido a viver eternamente com uma marca em sua pele, para que assim todos pudessem sempre identifica-lo como o assassino de Abel à primeira vista. Historicamente, esse episódio da Bíblia foi interpretado a partir de um ponto de vista racista. Muitos utilizavam, o argumento de que tal marca na pele de Caim seria a negritude, mesmo que não haja nenhuma evidência textual na Bíblia que relaciona a palavra “marca” à negritude. Dessa forma, há uma perspectiva histórica cristã que diz que nascer negro seria uma punição, e que negros seriam produtos de um pecado — e portanto, poderiam ter uma vida eternamente desafortunada.

No poema de Wheatley, o eu lírico nos apresenta um tom pejorativo em “Pretos como Caim”, quando reproduz a perspectiva racista cristã. Tal tom pejorativo é oposto à possibilidade dada pelo eu lírico: de que Africanos também podem ser refinados para juntarem-se a uma nova jornada. Observa-se que a nova jornada é feita por trem, opondo-se ao transporte marítimo aludido no título como meio para trazer escravos da África para a América. Dessa forma, o último verso fecha o poema remetendo ao seu início do título, propondo um novo ciclo histórico para os Africanos na América.

Ademais, a pronúncia da palavra *Cain* (em inglês) no último verso, pode também referir-se à cana, de cana de açúcar (em inglês, *sugar cane*). É sabido que escravizados trabalhavam no campo nos Estados Unidos, muitas vezes de algodão ou de cana de açúcar. O processo de refinamento da cana de açúcar tem dois diferentes fins: O primeiro é o melado, que contém uma coloração escura; O segundo é o açúcar refinado, que tem coloração branca. Ademais, *cane* enquanto verbo significa chibatar, ou seja, é também uma

outra alusão ao período escravocrata. Sendo assim, com a palavra “*Cain*” (em inglês), Wheatley permite ao eu lírico de produzir alusões e imagens que intercalam raça, cristianismo e evidencia o processo histórico de Africanos na América colonial.

Por fim, através da análise do poema “*On being brought from Africa to America*”, tentei mostrar como Phillis Wheatley usa elementos da poesia como forma de resistência à escravização. A forma do poema, assim como sua carga semântica evidenciam que Wheatley faz uma crítica à escravização e à imposição do cristianismo aos africanos — e consequentemente, à invisibilização de suas identidades. Ademais, porque Wheatley foi uma mulher escravizada e estava escrevendo para um público leitor branco, ela utiliza dois tons no poema. Como argumentei anteriormente, essa foi uma forma de esconder as críticas feitas no poema para seu público leitor que, provavelmente, não iria aceitar tais críticas.

Referências

MORRISON, Tony. *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHEICK, William J. *Authority and Female Authorship in Colonial America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.

WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens*. New York: Harvest, 1983.

WHEATLEY, Phillis. *Poems on various subjects, religious and moral*. Boston, 1773.

O CAMPO LITERÁRIO EM MOÇAMBIQUE E O CASO DA REVISTA *CHARRUA*

Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)

O campo literário em Moçambique no período pós-independência

A compreensão dos acontecimentos e dos processos culturais materializados na literatura produzida em Moçambique, no período pós-independência, permite-nos redesenhar as inclinações e os horizontes que motivaram os autores, suas conexões no campo intelectual assim como suas particularidades estéticas. Conforme Bourdieu (1996), compreendida como produção humana, a literatura é sempre um fato social produzido em meio a relações que mesclam instâncias artísticas e políticas. Tais observações permitem-nos analisar a formação da literatura na África de língua portuguesa, em Moçambique, especificamente, a partir da posição do campo literário e da sua evolução no tempo, além da análise da estrutura interna do próprio campo, ou seja, “a estrutura das relações objetivas entre as posições

que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (BOURDIEU, 1996, p. 243-244).

O funcionamento e as condições que se formulam na construção do campo literário permitem que os partícipes travem lutas e disputas até alcançar a chamada legitimação dessa literatura, o que só será efetivado quando as posições e tomadas de posições dos agentes forem reconhecidas. Nas suas relações com a sociedade, a literatura produzida em Moçambique é moldada a partir de diversos fatores, indo do período de incipiência até o período da sua consolidação, conforme divisão de periodização proposta por Laranjeira (1995).

Munida de um olhar dialético que envolve texto e contexto, a produção dos novos autores moçambicanos revela-se a partir de uma diversidade de projetos estéticos. Os escritores dedicam-se a uma escrita lírica intimista e refletem sobre o seu fazer poético, sem abandonar a consciência crítica dos fatos e das suas posições no campo intelectual. Portanto, longe de “enunciar num solo institucional neutro e estável, o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEUAU, 2001, p. 27). Nesse contexto de procura, a revista *Charrua* (1984-1986), cujo nome nos remete ao sentido de “desbravar a terra, abrir o chão para lançar a semente”, foi uma tentativa de renovação da literatura moçambicana. Em um momento de fermentação literária, a revista, criada graças à iniciativa de jovens escritores com o apoio da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), torna-se testemunha da realidade vivida pelos intelectuais moçambicanos na década de 1980.

Descrivendo a *Charrua*: modos, formas e conteúdo

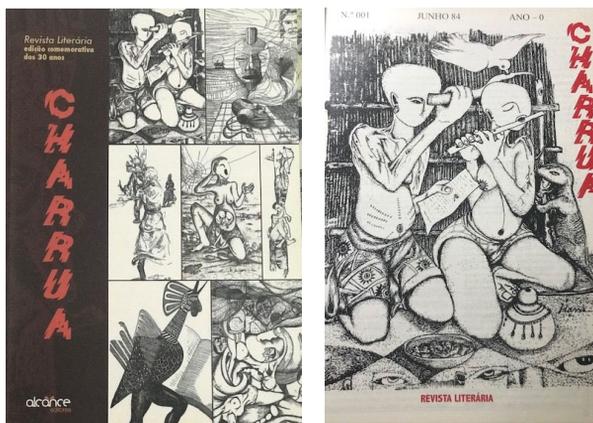
Em oito edições, publicadas entre junho de 1984 e dezembro de 1986, a *Charrua* deu nome e voz a um novo movimento literário, a “geração Charrua”, com a proposta de romper com a literatura política em favor de outros experimentos.

Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Eduardo White, Tomás Vieira Mário, Marcelo Panguana e António Pinto de Abreu são os primeiros a escrever textos que, mais tarde, iriam compor os números da revista. Na consolidação do projeto, une-se ao grupo o jornalista Elias Cossa, responsável pela maquetização da revista literária. Para a sequência dos trabalhos gráficos, o grupo recebe, inicialmente, a colaboração do jovem artista plástico Ídasse Tembe, seguida, mais tarde, pela adesão de outros artistas plásticos que acreditaram no projeto. Nesta análise, destacamos a função de cada parte constitutiva dos números publicados (editorias, temas, aspectos gráficos etc.), elegendando alguns elementos da sua composição.

Entendida como espaço para a afirmação da nova literatura moçambicana, a *Charrua* estabelece, nos seus oito números, seções que vão de *Nota de abertura* (a palavra dos editores, ou seja, o editorial) à seção intitulada *Reticências*, espaço para a reflexão crítica sobre as dificuldades para se fazer arte literária no país (até mesmo pela falta de papel), sobre a política, entre outros temas. Na ficha técnica são informados o valor da revista, 35,00 MT (a partir do quinto número, o valor aumentou para 45,00 MT) e os nomes dos coordenadores de redação, dos ilustradores e da

grande patrocinadora da *Charrua* – a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

Figura 1 – Capa da *Edição comemorativa dos 30 anos da Charrua* (2016) e capa do n. 1 da revista



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

No primeiro número (junho de 1984), cuja capa está reproduzida na Figura 1, há uma convocatória ao leitor para que se interesse pelos textos publicados na revista. Os editores explicam o motivo do nome *Charrua*, deixando claro que a semente foi lançada em outros tempos, mas que cabe a essa nova geração “revolver a terra”, “rasgá-la com força para que a semente germine melhor”.

A seção *Entrevista* é inaugurada com Rui Nogar, secretário geral da AEMO, falando sobre os novos autores que se revelam no campo literário e sobre a falta de crítica no país. Quanto à publicação de textos literários, desde o primeiro número ocorre a predominância do gênero poema; havia, no entanto, grande abertura para a prosa de ficção, o conto e a crônica. Comprovamos uma variedade temática, mas não uma indefinição estética. Os

extratos da vida cotidiana harmonizados com o lirismo existencial estão presentes nos textos, assim como está presente a crítica acerca da situação do povo moçambicano. Eram tempos de crise. Faltavam luz e água. Sobravam violência e atrocidades causadas pela guerra civil. Do poema de Armando Artur, publicado na revista, extraímos os seguintes versos:

Apesar das tragédias
exprimir-me-ei em poesia
depois das palavras
esmorecerem dentro de mim,
secarei as lágrimas
dos meus prantos
e construirei jardins
prodigiosos
nos ermos do meu ser.

(CHARRUA, [1984] 2016, n. 2, p. 29)

Convém mencionar que a *Charrua* abriu o espaço para a publicação de autores estrangeiros, tais como Fernando Pessoa, Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre, Dante Alighieri, Bertold Brecht e outros importantes nomes do cânone ocidental, ao lado de autores moçambicanos consagrados ou não. Contribuindo com essa miscelânea poética, na seção *Nova hora*, havia, desde o primeiro número, um espaço que abrigava a criação literária dos escritores moçambicanos “avassalados pelo silêncio”. Nas palavras dos editores dirigidas aos novos talentos:

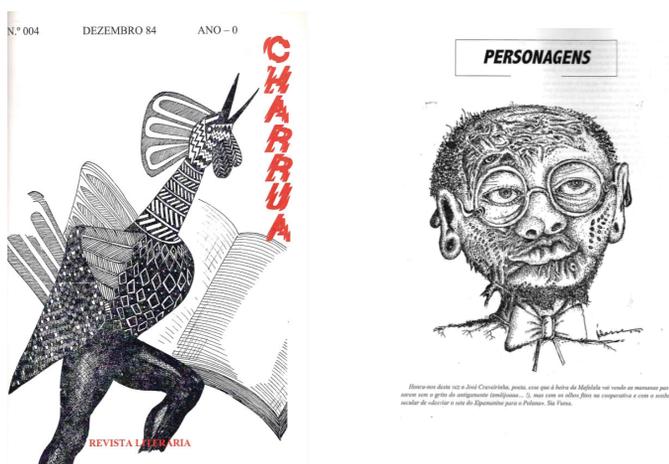
Não o iniba a idade, pouca ou avultada, o anime, isso sim, o desejo de contribuir para a verticalidade da cultura moçambicana, escrevendo as suas

experiências. Faça com que as suas gavetas rejeitem a ração indigesta de que insistentemente as procura alimentar, que ela é bem dirigível para cérebros famintos de literatura, literatura que sendo nossa é também patrimônio da humanidade (CHARRUA, [1984] 2016, n. 1, p. 13).

No segundo número (agosto de 1984), merece destaque a seção *Personagens*, dedicada ao estudo de importantes nomes das literaturas de língua portuguesa. Nessa edição, os editores Fernando Couto e Eduardo White são os responsáveis por analisar a poesia de Fernando Alegre, poeta angolano, e a de Vinícius de Moraes, respeitável poeta brasileiro. Além dos textos mencionados, registramos a publicação de “Morte inesperada”, primeiro conto de Ungulani Ba Ka Khosa.

No quarto número (dezembro de 1984), cuja capa é reproduzida na Figura 2, a seção *Escreviver* apresenta um artigo assinado por Gregório Marcelino Malôa. O texto, intitulado “‘Portagem’, de Orlando Mendes – Contributo para a análise das figuras femininas no romance”, resulta de um trabalho de graduação do autor, apresentado à disciplina *Literatura africana de língua portuguesa*, cursada na Faculdade de Educação, da Universidade Eduardo Mondlane. A publicação desse artigo constitui uma prova de que os editores não dispensam a leitura crítica do fazer literário, o que revela um esforço para instituir a formação de uma crítica marcadamente acadêmica, legitimadora de uma produção que buscou afirmar-se como promotora da nova literatura moçambicana.

Figura 2 – Capa da revista *Charrua* n. 4 e página de sua seção *Personagens*, ilustrada por Idasse Tembe

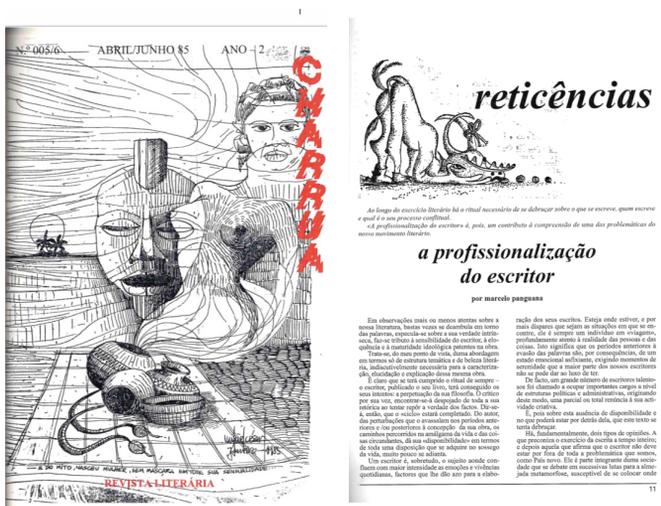


Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

O ensaio “Craveirinha, o imbondeiro da Mafalala”, assinado por Eduardo White, é destaque na seção *Personagens*. As palavras de White fornecem subsídio para uma reflexão crítica acerca da produção de autores moçambicanos: “[...] Todas as formas em que se moldam os versos de Craveirinha testemunham a saborosa falta de pudor com a qual ele nos oferta as palavras” (CHARRUA, [1984] 2016, n. 4, p. 12). Além disso, revelam que os editores, como percebemos ao longo dos oito números da revista, possibilitaram a criação de espaços para que, explicitamente, elementos de ordem cultural, social e artística pudessem ter especial importância. A *Charrua* é, indubitavelmente, um espaço privilegiado para se promover a ruptura com o cânone combativo, sem negar, contudo, a sua importância para a formação do campo literário em Moçambique.

Um outro importante espaço da revista é o *Escolarte*, destinado à publicação de textos literários de alunos de escolas de Ensino Básico de Maputo. Essa seção, que esteve presente em todos os números da *Charrua*, voltava-se inteiramente para o “jovem estudante”, tendo sido, por essa razão, anunciada pelos editores como “tubo de escape para o jovem estudante que assaltado de sonhos e pesadelos, risca papéis e julga ficar aliviado” (CHARRUA, [1984] 2016, n. 1, p. 21). Destacamos a publicação do poema “Força de olhos”, de Cândido J. Mondlane, aluno da sétima classe da Escola Secundária da Matola. Esse autor continuaria a colaborar com a revista publicando seus poemas até o número 6.

Figura 3 – Capa da revista *Charrua* n. 5/6 e página da seção *Reticências*, assinada por Marcelo Panguana



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

No segundo ano da revista, os números 5/6 (abril/junho de 1985) trazem o ensaio “A longa e lenta bicha”, no qual seu autor, Tomás Vimaró, denuncia que as prateleiras de livrarias em Maputo estavam vazias. Ele ressalta o fato de que pouco se publicou no país e mais: “nos últimos 10 anos pouco, pouquíssimo e nada foi prosa” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 4). O registro confirma que o gênero poema era predominante entre os literatos até aquele momento; entretanto, os novos escritores da “Geração Charrua” estavam se reaproximando dos gêneros oriundos da tradição oral. Segundo Vimaró (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 5), tal percepção era possível porque, “a julgar pelo número de novelas incluídas nesta lista, tudo indica que a prosa começa a ganhar direito à palavra [...]”. Essa revelação do crítico advinha do fato de grande parte dos autores no país ter abandonado a mais comum forma de arte: a contação de histórias.

Na seção *Personagens* dessas mesmas edições, encontramos o artigo analítico “Tentativas de leituras de poemas de Rui Knopli”, assinado por Maria Amélia Russo (Figura 3), a primeira mulher a ter um texto publicado na *Charrua*. Esse pioneirismo da presença feminina também se observa na seção *Escolarte*, na qual se publica o trabalho artístico (uma ilustração) assinado por Amélia Gonçalves (Figura 3).

Figura 4 – Páginas das seções *Personagens* e *Escolarte* da *Charrua* n. 5/6, com texto de Maria Amélia Russo e ilustração de Amélia Gonçalves, respectivamente



Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

Na mesma publicação, encontram-se trechos do romance *Ualalapi*, publicado, posteriormente, em 1987. O romance do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, considerado por parte da crítica atual como um dos mais importantes da literatura africana de língua portuguesa, tem como tema central a reapropriação da cultura africana e, nesse contexto, procede a uma revisão das tradições. O leitor depara-se com um passado já conhecido; porém transformado, recortado, envolto em uma nova linguagem. É a interpretação dos fatos vividos, ou sabidos, que marcam o chamado romance histórico produzido em África.

Na abertura dessa mesma edição da revista, Tomás Vimaró assina o texto intitulado “Novos livros longa espera”, no qual denuncia o fato de que os escritores moçambicanos continuam a cumprir uma longa pena de suspensão por falta de papel e tinta. Nesse contexto, a coluna traz nomes de autores que estão em lista

de espera para a publicação de suas obras. O escritor revela que quase toda a produção em espera é prosa, mas destaca a publicação dos livros *Amar sobre o Índico*, do poeta Eduardo White, e *A raiz e o canto*, de Juvenal Bucuane. Das produções em prosa, o crítico registra as seguintes obras: *Lhomulo*, de Filipe Mata; *Xitala-Mati*, novela do jovem escritor Aldino Muianga; *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Nhandzavéyó*, de Pedro Chissano. Por intermédio dos títulos e da leitura de partes dessas narrativas publicadas nos números da *Charrua*, observamos a incorporação de elementos da oralidade pela escrita, fato relacionado a uma estratégia discursiva pós-colonial. Segundo Mata (2003, p. 67), “[...] é uma das marcas das culturas pós-coloniais [...], resultado de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre matrizes civilizacionais diversas [...]”.

Na subseção “Nova hora”, cujo objetivo era revelar novas vozes, ressaltamos a presença do conto “O regresso do morto”, de Suleiman Cassamo. Sob esse título homônimo, o autor publicou, em 1989, uma coletânea de dez contos. Essa obra, premiada pela Associação dos Escritores e publicada originalmente em Moçambique, posteriormente também foi publicada em Portugal e, mais recentemente, no Brasil, além de ter sido traduzida para o francês. Os contos que a compõem são, de modo geral, marcados por um profundo amor pela terra: a terra vista como mãe, como símbolo de vida e guardiã dos ancestrais. A voz narrativa assume o compromisso de transmitir às gerações vindouras o passado da família, da comunidade ou da nação.

A edição que congrega os dois números da *Charrua* abriga também um número especial em comemoração ao primeiro aniversário da revista e aos 10 anos de independência de Moçambique.

No caderno destinado exclusivamente à comemoração de vida, chama-nos atenção o editorial escrito pelo professor Manuel Ferreira. Trata-se de extrato do artigo “Charrua não nasceu por acaso”, publicado no n. 137 do Jornal de Letras Artes e Ideias. Nesse texto, o professor faz menção às várias seções que compuseram os números da revista, destacando a acentuada importância, que neles foi dada, à reflexão sobre a escrita, à linguagem e à qualidade da ficção e da poesia publicadas nos números anteriores. Integrando o material que compõe a edição comemorativa, encontra-se o artigo de Ungulani Ba Ka Khosa, publicado no primeiro número da *Charrua*.

[...] Por vezes interrogo-me se esse vírus perdurará ou soçobrá... quero ser escritor. É um desejo. É um desafio. E se não for escritor? [...] É um medo que entra e que me perturba e que faz escrever com fúria, uma fúria balzaquiana, e assumindo a voz coletiva, a palavra incendiada do sonho derramado: Seria maravilhoso se crescêssemos num mundo humano com o texto a correr de mão em mão, respeitando a pluralidade que se está alteando em nós. É o sonho. Um sonho que não é utópico, pois a realidade e os princípios que se propugnam nesta gesta de construir um país maravilhoso retiram a utopia do sonho. Avancemos (CHARRUA, [1985] 2016, n. 5/6, p. 29).

No decorrer da análise do sétimo número (agosto de 1985), despertou nosso interesse a “rectificação” do poema “Mulher”, do cabo-verdiano Corsino Fortes, extraído do livro *Árvore & tambor*, que somente seria publicado em 1986. O poema havia sido publicado no caderno especial (junho de 85), em decorrência do primeiro aniversário da *Charrua* (Figura 5). É digno de registro

que no caderno comemorativo consta o poema “Vem erguer um mundo novo”, de Angélica F. T. Munembe, primeira publicação de um texto literário escrito por mulher.

Figura 5 – Capa do Caderno Especial em comemoração ao 1º aniversário e página com primeiro poema de autoria feminina nas páginas da *Charrua*



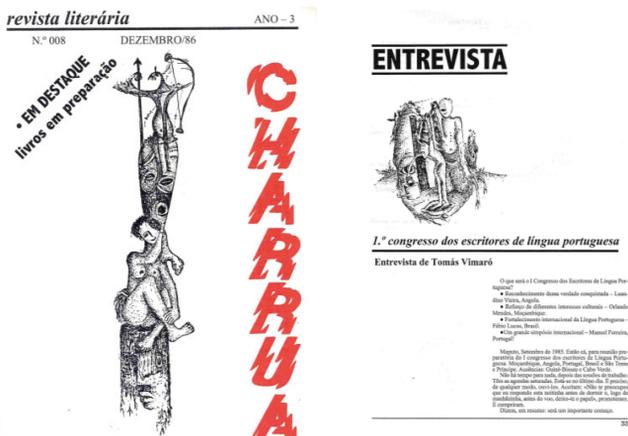
Fonte: Charrua: revista literária (AEMO, 2016).

Assim como ocorreu em outras edições, a seção *Personagens* desse número traz nomes de importantes personalidades da arte literária africana. Destas, destacamos Juvenal Bucuane, com o artigo “O debulhar de liras” em homenagem a poeta Noêmia de Sousa, e a professora Fátima Mendonça, com o ensaio “Literatura moçambicana dez anos depois”. A pesquisadora faz um balanço crítico da produção literária desenvolvida desde 1975 e conclui seu texto dissertando sobre a geração mais recente, “criadora da revista literária CHARRUA. [...] talvez o espaço mais significativo e representativo do que poderá ser a literatura Moçambicana nos próximos anos” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 7, p. 15-19).

Mais uma vez, ocorre a demonstração de que os idealizadores da revista fomentam a crítica literária sobre as suas próprias produções. Condicionam a criação artística a um campo de forças fazendo com que a primeira aceitação seja aquela realizada entre os componentes do campo. A obra literária terá de ser avaliada por alguém que tenha ultrapassado o campo literário e tenha sido reconhecido em outros campos – econômico, cultural, artístico, entre outros.

A publicação do oitavo número (dezembro de 1986) marca o terceiro ano da *Charrua* (Figura 4). Ressaltamos os anúncios sobre os livros em preparação, referentes ao 1º Congresso dos Escritores de Língua Portuguesa, realizado em setembro de 1985, em Maputo. Na *Nota de abertura*, justifica-se o atraso de dezesseis meses para a publicação desse número. O motivo apresentado foi a falta de papel, matéria-prima que, de acordo com Pedro Chissano, não existia em parte alguma para nada, “nem mesmo para o Boletim da República. Cá fora, eram perguntas de amigos a incomodar em casa esquina: então a Charrua? Morreu? Quando é que sai? E o encolher de ombros ia disfarçando a nossa tortura” (CHARRUA, [1985] 2016, n. 8, p. 3). Na continuidade da justificativa, explica-se que a solução foi utilizar o papel destinado aos livros que aguardavam há um ano a publicação. A alternativa foi a do “crime-aliciamento”, efetivado com a cumplicidade da AEMO.

Figura 6 – Capa da *Charrua* n. 8 e página interna da seção que a encerra



Fonte: *Charrua: revista literária* (AEMO, 2016).

Relativamente à seção *Escrever* do número em questão, importa mencionar o artigo escrito por Isménia Sacramento acerca da publicação de *Testamento 1*, livro de poemas da moçambicana Clotilde Silva – “poetisa de mérito agora editada em livro” (CHARRUA, [1986] 2016, n. 8, p. 5). No texto crítico sobre a poesia de autoria feminina, registra-se a experiência da poeta em diálogo com os traços marcantes de uma lírica social erguida contra as diversas formas de opressão.

Na coluna *Personagens*, encontramos uma importante análise sobre a poética de Luandino Vieira. O artigo “Luandino Vieira: expressão máxima da literatura de Angola” é assinado por Nilson Luiz May. O fato é peculiar, pois o autor, médico brasileiro e, à época, presidente da Unimed, escrevera aos organizadores da *Charrua* manifestando a sua vontade em trocar material literário diverso. Após o contato, o estudioso enviou dois trabalhos, sendo o primeiro, sobre a literatura de Luandino, e o segundo, sobre Luís

Bernardo Honwana, cuja publicação, prevista para o nono número da revista, nunca se realizou devido ao fim do periódico literário.

No último número da *Charrua* está a entrevista realizada por Tomás Vimaró (Figura 6), durante o 1º Congresso dos Escritores de Língua Portuguesa, ocorrido em setembro de 1985, em Maputo. O evento reuniu escritores de Moçambique, Angola, Portugal, Brasil e São Tomé e Príncipe, estando ausentes os representantes de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Na ocasião, foram entrevistados Luandino Vieira, secretário da União dos Escritores Angolanos; Orlando Mendes, presidente do Conselho Fiscal da AEMO; Fábio Lucas, presidente licenciado da União Brasileiro de Escritores, e Manuel Ferreira, presidente da Associação Portuguesa de Escritores. Na última página dessa edição, na qual estão publicados o anúncio do Prémio Charrua e o seu regulamento, a revista traz seu último suspiro.

Considerações finais

A leitura crítica das edições da *Charrua* permite-nos ratificar a inegável importância da revista idealizada por jovens escritores moçambicanos. Ela foi a responsável por agregar textos literários (prosa e poesia), textos não verbais, além de ensaios, responsáveis por provocar a ruptura com a cânone literário combativo, ainda presente no país. Em suas páginas, frutificou uma produção que se apresentava bastante diversificada em estilos e linguagens, ao abordar temas que iam além dos aspectos regionais de Moçambique. Ressaltamos ainda outras contribuições culturais significativas da revista, tais como: a revitalização do imaginário popular local; o surgimento de uma poesia elaborada, de feição intimista e

existencial; a permanência de uma poética que dialogou com vozes consagradas da literatura universal, entre outras.

O projeto ideológico pensado e executado pela denominada “Geração Charrua” concretizou-se como projeto estético por promover textos inovadores, produções bem delineadas. A revista serviu ao seu propósito: dar voz a novos escritores, atualmente reconhecidos no campo literário. Nesse contexto, tendo como alicerce o pensamento de Bourdieu (1996), apresentamos a nossa primeira leitura do material, delineando a complexa rede de relações visíveis que uniu a produção das obras, sua publicação, os caminhos da sua circulação e a clara tentativa da sua consagração promovida por vozes autorizadas. Compreendemos que tudo isso se relaciona. Forças sociais condicionam as relações abstratas e, inclusive, as estruturais, que organizam o campo e moldam as produções culturais/literárias futuras. Todo esse aparato pensado, manipulador e manipulável, pode até não explicar o fenômeno artístico, mas nos ajudou a compreender a formação, as etapas e os demais aspectos da produção literária em Moçambique após a criação da revista *Charrua*.

Referências

AEMO – ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua* revista literária. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 1, jun. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua*

Revista Literária. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 2, ago. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 4, dez. 1984. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 5/6, abr./jun. 1985. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 7, ago. 1985. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

CHARRUA: revista literária. Maputo: Alcance Editores, n. 8, dez. 1986. In: ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS (org.). *Charrua Revista Literária*. Edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

LIAME MÃE E FILHA EM AS MULHERES DE TIJUCO PAPO DE MARILENE FELINTO

Renzilda Ângela de Souza Ferreira de
Santa Rita (UFRN/PPgEL)¹

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/PPgEL)²

*“A dificuldade da filha de afastar-se da
mãe explicaria a expressão de uma ligação
profunda entre ambas e o resultante
ressentimento por essa relação exclusiva da
qual a filha não consegue se desentranhar.”*

MALVINE ZALCBERG

“Ontem eu me lembrei que mamãe nasceu em
Tijucopapo.” (FELINTO, 1992, p. 12). É com esse
vir a recordar que Rísia resolve voltar ao tempo e ao
espaço primeiro de sua identidade cultural, numa viagem com



1 Doutoranda em Literatura Comparada pelo PPGEL/UFRN e professora da rede estadual de ensino do RN. E-mail: gelasrita@hotmail.com.. O presente artigo foi escrito durante a pesquisa de mestrado, sob orientação da Professora Tânia Lima (UFRN).

2 Professora do Departamento de Letras da UFRN. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br



duração de nove meses, para assim melhor se entender ao (re) conhecer suas raízes.

Ao procurar identificação com suas origens e reavivar memórias, nossa personagem supõe encontrar em seu passado a ressignificação para sua vida, após perder “o amor de um homem” (FELINTO, 1992, p. 59) ela se põe “num caminho de milhares de milhas chorando de morte e medo. [...] O amor de um homem, eu chorava como mulher [...]” (FELINTO, 1992, p. 59), ou seja, enquanto caminha, ela vive um misto de ponderação e determinação a fim de se entender como um ser social capaz de crescer, e, conseqüentemente fazer seu processo de amadurecimento.

Mas como se entender se a identidade cultural havia sido perdida ao se mudar para a “São Paulo é de um jeito que não é meu. E é tremendo de choro que suporto aceitar que São Paulo tem o seu jeito.” (FELINTO, 1992, p. 79)? A provável solução seria retornar à terra natal materna para eliminar ou ao menos diminuir a dor de não se reconhecer numa terra que se lhe mostra estranha e desacolhedora ao reencontrar seu elo perdido em Tijucoapapo, terra do nascimento de sua mãe.

A relação entre Rísia e a mãe se mostra de maneira dicotômica e equivalente como amor/ressentimento da qual a narradora-personagem tira forças para buscar sua revolução interna: descobrir dentre as mulheres que moram em Tijucoapapo, lugar onde sua mãe nasceu sua força de tornar-se mulher, dona de si, diferente de sua mãe, no reforço do desejo de se conhecer de acordo com o que veremos no próximo excerto

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de

luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. Era a Poti, e minha mãe era filha adotiva de Irmã Lurdes, a mãe de tia. Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (FELINTO, 1992, p. 34).

Ao se deparar com os determinantes sobre a vivência de ser mulher e o retorno a seus princípios que encontramos Rísia, uma mulher decidida a ser diferente de sua mãe mesmo sem a apagar de seu ser, a narradora-personagem carrega a mãe dentro de si e transforma esse sentimento em ação na comprovação de seu poder feminino para assim confirmar o poder que emana de seu âmago. Esse poder refere-se tanto ao ato e à autoridade de se sentir poderosa, quanto à potência de fazer parte da sociedade como um ser capaz de efetuar funções e de dispor de força e influência para realizar-se.

Em sua busca pelas raízes da mãe, que por consequência são suas também, Rísia remete-nos a algo bastante peculiar na relação mãe-filha, que faz refletir sobre a formação da identidade humana e presumimos os possíveis motivos de sua procura por uma resposta. Conforme afirma Zalberg, “A demanda da criança à mãe, não é, portanto, só demanda de objeto e de amor, mas também demanda de uma resposta sobre seu ser.” (2003, p. 69). Presumimos, assim, que Rísia pensa em decifrar a mãe para decifrar-se a si mesma: “[...] sobre o que sei que sou e que é dela

e que escutei no bucho dela e que está traçado na testa dela e no destino nosso, meu e dela.” (FELINTO, 1992, p. 12).

A partir daí, Rísia resolve fazer o percurso contrário ao de sua família, isto é, retorna de São Paulo a Pernambuco pela BR, como uma retirante em busca de suas origens. Ao ansiar por uma resposta para tamanha submissão da mãe ao pai, passa a questionar esse comportamento, com o qual não se identifica. E é nesse ínterim, agora em busca da revolução, que Rísia percebe em si uma força, uma potência que lhe permite condições de realizar o que se propôs desde que se tornou adulta e independente – ainda que o corpo social a exclua por sua cor, gênero ou classe.

Contudo, mesmo Rísia responsabilizando a mãe por sua tristeza somatizada pelos vômitos, “Já vomitei várias vezes na vida sem que minha mãe tenha podido evitar.” (FELINTO, 1992, p. 14) e gagueiras, “Quando mamãe nos contou sobre papai e tia, eu fiquei gaga de novo.” (FELINTO, 1992, p. 40). Essa ligação que ela tenta ao mesmo tempo permanecer e se livrar acompanhado de um desalento por vezes paradoxal ao questionar

Por que você nasceu, mamãe? [...] Porque, se você não tivesse nascido, eu não precisaria sair da brincadeira, todo fim de tarde, aperreada com você. Eu não precisava apartar suas intrigas com papai. Nem me distrair comendo lombrigas para hoje vomitar até as tripas. (FELINTO, 1992, p. 33).

Nesse contexto, a ida da protagonista a Tijucopapo se torna, a cada milha, uma investigação por suas raízes. O retorno a Pernambuco se dá em meio a um renovamento que “se produz obedecendo a um modelo: a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha o papel de um mito cosmogônico.” (ELIADE,

1989, p. 44). Esse mito de origem simbolizado pelos nove meses, tal qual “num parto às avessas” (ALMEIDA, 2006 p. 11), une-se a uma simbologia da ruptura com essa mãe submissa e oprimida e a sua necessidade de empoderamento ao não

[...] desrespeitar a menina que existe dentro de mim. Que está sentada num trono, e por isso eu vou a Tijucopapo. Nem que lá eu seja uma perdida para o que há de beleza na safadeza. [...] Em São Paulo perde-se o amor de um homem e se está sujeito a tudo. São Paulo é de um jeito que não é o meu. (FELINTO, 1992, p. 79).

“Mamãe, por exemplo, jogava o peso de sua gravidez de mundo nas minhas mãos.” (FELINTO, 1992, p. 37), a procura pela identidade ao expressar sua dor sentida pela mãe, uma dor que não era só da mãe ou só dela, era uma dor das duas como se ainda estivessem ligadas pelo cordão umbilical, porque

experiência de viver uma tradição feminina, passada de uma mulher a outra através de experiências comuns e rituais próprios e específicos, sempre relacionados às modificações do corpo e à construção da identidade sexual³ (ALMEIDA, 2006, p. 2).

Percebemos então o quão é relevante para Rísia a sua relação com a mãe pois notamos que há uma “relutância particular [...] em abandonar a identificação fálica na qual encontrara um lugar definido: *ser* o objeto de desejo da mãe.” (ZALCBERG, 2003, pp. 101) quando ela diz “Mamãe foi quem me deu a vida e a morte. [...] Ela foi luz e escuridão.” (FELINTO, 1992, p. 23), isto



3 Faz-se necessário entender o vocábulo sexual da citação no sentido de gênero, e por extensão, feminino, porque melhor se encaixa a pretensão de nossa pesquisa.

se explicaria pelo fato de nossa personagem não ter a afeição da mãe ao expressar com um tom de ressentimento: “Mãe, você me teve mas eu nunca tive você. Eu quis você, você nunca me quis, mãe, cara de cu.” (FELINTO, 1992, p. 63).

Ao passo que se sente necessária para proteger a mãe do pai e suprir as necessidades da mesma mãe que não a quer, seria como se dissesse de si para si que “meu ódio está salvo e minha culpabilidade matricida está apagada. Faço d’Ela uma imagem da Morte para impedir que eu me quebre em pedaços pelo ódio que tenho por mim quando me identifico com Ela” (KRISTEVA, 1989, p. 33) numa tentativa frustrante de salvaguardar interiormente o seu sentimento materno pela própria mãe. Essa mãe que “era uma coitada, dada, grávida, flácida, apática.” (FELINTO, 1992, p. 32) se mostra para a filha como a representação da busca por um modo de encontrar a identificação de sua identidade no seu passado que vem de sua genealogia. Pressupomos que para Rísia o retorno a Tijucoapapo seria

uma solução para o enredamento originado na dominação que a sexualidade da mãe exerce sobre ela. Pela resolução desse envolvimento com a sexualidade da mãe, a filha estabelecerá a constituição de uma identificação feminina para ela própria. (ZALCBERG, 2003, p. 145)

Além disso, vemos as representações socioculturais na personagem na exposição da sua trajetória de (re)descoberta do poder feminino, motivadas pela necessidade de renovação que a narradora-personagem exige para a sua vida ao decidir sair em uma caminhada de retorno à procura de sua genealogia – pois,

para ela, em Tijucopapo estaria a sua procedência desconhecida, que precisava ser desvelada.

Só assim Rísia poderia proporcionar-se uma nova visão sobre si mesma. Esse fato permite que se descubra detentora de um poder até então querido, porém adormecido. Por isso, quando falamos em poder, referimo-nos tanto à potência quanto à possibilidade.

O poder de saber mais sobre a identidade cultural da mãe numa “Impotência absoluta e, contudo, secretamente, toda-poderosa.” (KRISTEVA, 1989, p. 74): “O resto, mistério, nem ela sabe. Só eu que sei.” (FELINTO, 1992, p. 13) e a necessidade de corroborar esse poder sem perder o vínculo identitário com seu passado biológico, cultural, social: “Vou ter que ver por que minha mãe nasceu lá em Tijucopapo. E, caso haja uma guerra, a culpa é dela.” (FELINTO, 1992, p. 17).

Mereceu destaque essa descoberta do poder feminino de Rísia perante os desafios encontrados por ela estar num ambiente sociocultural e geopolítico em que não existia um referencial feminino poderoso. Provar a existência de sua mãe e combater a sua subserviência, relatada muitas vezes na narrativa, como algo inaceitável e que precisava ser combatido através da reconstrução do poder feminino em seus princípios que estavam em Tijucopapo,

Bem, mas antes minha mãe nascera. E fora em Tijucopapo. Era 1935 e nem imagino como poderia ser, como se podia ser, como se podia nascer. Como se podia ser em 1935? Acreditar num tempo que vem antes de mim? Mas é, minha mãe existe. (FELINTO, 1992, pp. 18-19).

A “mulher indo sozinha pela estrada” (FELINTO, 1992, p. 99), procura em seu regresso a Tijucopapo, ser agente que molda seus próprios espaços: geográfico, político, social e cultural, além do reencontro (ou encontro ainda?) com sua identidade feminina expressa nas presença/ausência da figura da mãe⁴:

Mamãe desceu do ônibus eram dez e meia. Eu vi o vestido azul de passeio. Era também de linho. Ela vinha calma e vagarosa. Eu sequei as lágrimas envergonhada. Pois eu sabia, mamãe me olharia como não me olhou, me abraçaria como não me abraçou. É que mamãe decidira esperar um ônibus vazio. E viera calma e manzanza. E mal me olhara e não me abraçara. Eu sequei de vergonha. Mamãe nunca me abraçava. Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda. (FELINTO, 1992, p. 24).

No romance, percebemos o aparecimento dessa relação conturbada e amorosa entre Rísia e a mãe, em que fica claro a imagem do “fato de uma mulher procurar junto a outra mulher uma resposta para suas indagações sobre a sua própria sexualidade feminina (...)” (ZALCBERG, 2003, p. 24). Em uma passagem, Rísia se sente tão vinculada à mãe que não sabe se distinguir dela e nem a mãe da filha: “acontecía que mamãe pesava e me pesava. Mamãe grávida era meu suplício, a minha cruz, os meus nove meses.” (FELINTO, 1992, p. 20). Tal como uma pena de morte a mãe a punia com sua passividade perante a vida.

Os “[...] fragmentos do passado são importantes para configurar processos de reconstrução social.” (GINZBURG, 2012,



4 O trecho retirado do livro é longo pois precisávamos expor o raciocínio da análise.



p. 109), religar pontos soltos e recriar o elo que fora perdido para um novo processo de vida com dignidade e sem silenciamentos e/ou apagamentos, “Minha mãe nasceu. Tenho assim um começo.” (FELINTO, 1992, p. 54).

Saber que existe sim um passado que pode ser resgatado e continuado porque “Cortaram mal o cordão do umbigo que me ligava a minha mãe e de noite eu quase morro de hemorragia.” (FELINTO, 1992, p. 39), por mais estranho que possa soar, o sangue é uma ligação de vida incapaz de ser eliminada, deixada da memória.

Nem o tempo nem o espaço nem preconceito algum poderá jamais apagar as marcas de sangue que correm nas veias que ligam Rísia a mãe e as mulheres de Tijucoapo. Dessarte, “Cada rastro, cada ruína, cada fragmento pode trazer em si um potencial de conhecimento do passado.” (GINZBURG, 2012, p. 115).

A narradora-personagem, a partir das recordações introduz reflexões a respeito do seu futuro que estão condensados em seu discurso. O conteúdo encontrado neles, de maneira geral, é questionador em relação ao papel de gênero. O feminino, por ser o gênero de sua mãe, e Rísia saber do local de seu nascimento como um lugar de mulheres de atitude, ela questiona a anulação da mãe e seus posicionamentos diante de determinados fatos.

Rísia, por conseguinte, apresenta, com uso de acontecimentos presentes, um novo olhar sobre determinados saberes maternos. Através disso, a tristeza, o ódio e os questionamentos da personagem em relação a sua condição feminina manifesta-nos. Tal característica, ao longo da narrativa, passa a ser mais frequente em meio aos diálogos de si para si, durante a caminhada pela BR, o que demonstra também uma barreira discursiva em relação ao

tempo e ao espaço das gerações, que são diferentes. A recriação discursiva, portanto, eleva a reflexão sobre as condições de pobreza na casa da personagem-narradora, como veremos a seguir

Então o céu é perto, mamãe.

“Pensa que o céu é perto?”, perguntava mamãe quando eu queria muito ter uma coisa que ela não poderia me dar. Quando eu desejei ardentemente ter uma meia com pompons no Natal. Eu esperei essa meia o ano inteiro. Dizendo a mamãe que queria uma meia com pompons e ela repetindo que o céu não era perto. Quando chegou Natal, Papai Noel não trouxe minha meia e mamãe gritou lá da cozinha, eu choramingando na sala com nenhuma meia de pompons nas mãos: “pensa que o céu é perto?” O céu. Ora, ora, mamãe. Você é louca. Então é o céu que você põe como limite? O céu... é claro que o céu ia ser longe diante da menina que eu era. Mas, olhe, o céu não existe e pronto. O céu é por onde andam os aviões da Varig me carregando. O céu só sabe ser azul irônico lá em cima enquanto eu aqui embaixo morro a minha dor de chuva cinza de não ter tido uma meia com pompons no Natal porque o céu era longe, limite inatingível. O céu, mamãe, eu toco nas nuvens pela janela do avião. (FELINTO, 1992, p. 96).

A identificação da vida de Rísia por/com a mãe aparece na narrativa como válvula propulsora de seu eterno retorno ao passado que seria o destino-solução de suas indagações e questionamentos sobre si mesma e caso ela não consiga as tão almejadas respostas a culpa será da mãe pois tudo começou com o nascimento da mãe: “Minha mãe nasceu e eu queria ver nisso a minha salvação. Mas não é...” (FELINTO, 1992, p. 14). Porém, como uma mãe que fora

abandonada pela própria mãe poderia ser a resposta para suas indagações sobre o passado se fora dada:

Minha vó era tão negra que se arrastava. Ela levava minha mãe, a que seria dada. Minha mãe veio num caçua. Minha mãe foi dada numa noite de luar. Minha vó não podia. Era o seu décimo e tanto filho. Não podia matar mais um daquela fome que era toda de farinha e carque e falta d'água. Minha mãe seria dada. Minha mãe era novinha como um filhote. (FELINTO, 1992, p. 19).

Ressignificar sua vida que tinha como exemplo e espelho a vida submissa de sua mãe. Nove meses percorridos de São Paulo a Pernambuco que significam o término de um ciclo e o início de outro para que se pudesse viver um período renovado, empoderado, distanciado daquela vida de buchos e culpas de sua mãe: “Mamãe não via nada. O bucho subia-lhe à altura dos olhos. E naquele bucho tinha de tudo. Tinha os filhos, nós, que ela tivera, tinha o marido dela, a mãe dela, a vida. A vida no bucho dela.” (FELINTO, 1992, p. 22). Isso caracteriza para Rísia como

A queda, o abismo percorrido ‘num tempo de nove meses’ representam o percurso existencial da narradora que resulta na morte de uma identidade que não lhe cabia, e paradoxalmente no seu re(nascer) que é o encontro consigo mesma. (VIEIRA, 2001, p. 95).

Sim, esse novo espaço de tempo advindo após nove meses de caminhada, traria para Rísia uma nova visão sobre si mesma e não ter mais a memória de uma mãe em que “Tudo [...] é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu.” (FELINTO, 1992, p. 34).

É necessário ponderar sobre o sentimento de Rísia no que concerne à origem da mãe pelo fato de ela ter sido dada pela avó numa noite de luar. Com isso, presumimos que para nossa personagem a mãe seria um *ninguém*, um *nada*; como se alguém sem mãe fosse alguém sem origem, sem significado, sem valor ou qualquer importância, visto que “Mãe é a coisa que mais toca.” (FELINTO, 1992, p. 15).

Todas aquelas gravidezes que roubariam de Rísia a sua mãe, faria com que ela entendesse de uma forma muito dura que “O corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve possuí-lo com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente.” (PERROT, 2005, p. 447). E desse modo tirasse dela um pouco do amor da mãe a cada nova gestação e isso trouxesse o desalento do abandono e a dúvida se o seu destino seria como o de sua mãe de fatalidade de pobreza nesse espaço que

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. (FELINTO, 1992, p. 34).

Ser o espelho refratário de uma vida sem origem era considerado para Rísia com um sentimento de compaixão, medo, tristeza e dúvida por alguém que ela sentia ser a continuação e esse sentir-se traria um desgosto ao constatar que a própria mãe, aquela que ela quer respostas

Por que devo saber que você foi dada e que você não tem mãe? Isso me faz ter uma pena enorme de você. E por que (por que você não calou a boca, mamãe?), por que eu devo saber que você foi traída dentro de casa por tia? [...] tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado ou adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (FELINTO, 1992, pp. 33-34).

Rísia, mulher que se esforça por encontrar uma pista, um rastro qualquer que ela possa seguir para ter sua almejada identidade vê-se destinada a cumprir um fado, sendo assim se mantém vigilante “[...] a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado.” (GAGNEBIN, 2012, p. 34).

Rísia, para tentar retirar suas respostas e poder seguir a caminhada na descoberta de si mesma embora tenha um cenário pouco propício para isso, ela permanece firme no seu objetivo ao se lembrar do modelo de mulheres de Tijucoapapo, nascidas num lugar agreste, nascidas

no seio de um pântano. Num sertão de lama. Mulheres como minha mãe trazem a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. (FELINTO, 1992, p. 56).

Mulheres valentes, mesmo que traídas. Mulheres que não se deixam abater pelo sofrimento. Mulheres que sofrem, mas lutam com braveza por permanecer na peleja que é viver num mundo de desigualdades e preconceitos.

Analogicamente, é isto que acontece com Rísia: precisa contatar sua outra identidade. Ela precisa reencontrar-se com a sua cultura, sua origem, também, étnica [...]. Isso é necessário para estabelecer um diálogo que favoreça um projeto que ela acredita que se possa ainda ser. (SILVA, 200-, p. 145).

Ao fim dos nove meses, Rísia chega a Tijucopapo, enfim reencontra sua origem em lá em Tijucopapo. Entretanto, não havia para ela nada que substituísse o desejo de poder que ela queria que a mãe tivesse tal quais as mulheres do povoado onde nascera. A proteção, o cuidado precisaria ser da mãe. Quisera uma revolução em nome da mãe e ela não estar ali era desanimador.

Havia dez mulheres minhas mães. Dez rostos de mulheres minhas mães. Tinha dez mães. Nenhuma servia. [...] Nenhuma mãe serviria mais. E havia dez rostos de mulheres minhas mães. [...] Em volta de minha cama dez rostos de mulheres minhas mães que não serviam. Nem dez abraços. Eu estava seminua e molhada, num abandono tão lamentável que só os braços de mamãe para proteger. (FELINTO, 1992, pp. 127-128).

Entretanto, não havia para ela nada que substituísse o desejo de poder que ela queria que a mãe tivesse tal quais as mulheres do povoado onde nascera. A proteção, o cuidado precisaria ser da mãe e ela quisera uma revolução em nome da mãe, pois estar ali era desanimador. Por conseguinte, “[...] não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, ao contrário, é a ruptura.”

(GINZBURG, 2012, p. 111), presumimos que Rísia ao interromper um ciclo de submissão e subserviência da mãe para com a vida que lhe foi imposta, ela consegue exprimir o sentido da caminhada e impor um novo período em sua própria vida.

Referências

ALMEIDA, Lélia. *A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de As Mulheres de Tijucopapo de Marilene Felinto*. Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/html>. Acesso em 30 out 2015.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

FELINTO, Marilene. *As Mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. RJ: Rocco, 1989.

PERROT, Michelet. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

SILVA, Alexsandra Maria Ferreira da. (Re)construção étnica n'As mulheres de Tijucopapo. In: STEVENS, Cristina Maria T. *A mulher escrita: a escrita-mulher?* Disponível em: https://www.academia.edu/11929800/obra_A_MULHER_ESCRITA_A_ESCRITA-MULHER_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Por_Cristina_Maria_T._Stevens. Acesso 02 out 2016. p. 135-146.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. São Paulo: Elsevier, 2003. 4. reimp.



AS LITERATURAS AFRICANAS NO CURSO DE LETRAS DO INSTITUTO UFC/VIRTUAL

Prof. Dr. Roberto Pontes (Universidade Federal do Ceará)¹

Preliminarmente

O ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, nos cursos de Letras das Universidades brasileiras, foi considerado uma ação prioritária por parte dos docentes universitários reunidos no Iº Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizado de 1º a 4 de outubro de 1991 em Niterói, que discutiu o tema “Repensando a Africanidade” em conferência, sessões plenárias e mesas-redondas. Antes deste evento histórico, houve encontros e seminários preliminares de caráter regional, que estimularam a realização do referido Iº Encontro.

Quase todos os participantes dos eventos preliminares compareceram ao Iº Encontro e por isso podemos considerá-los, em



¹ Líder do Grupo de Pesquisa: “Estudos de Residualidade Literária e Cultural”.
rpontes@ufc.br



conjunto, o núcleo fundador e introdutor do estudo de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, no Brasil.

É a seguinte a lista dos docentes universitários brasileiros, segundo a ordem em que aparecem no Sumário dos ANAIS do Iº Encontro (Niterói, 1991, pp. 13-15): Salim Miguel (UFSC), Benjamim Abdala Junior (USP), Benilde Justo Caniato (USP), Rubens Pereira dos Santos (USP), Gersey Georgette Bergo Yahn (USP), Roberto Pontes (UFC), Elizabeth Hazin (UFBA), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ), Rita de Cássia Natal Chaves (USP), Carlos Alberto Iannone (UNESP – Araraquara), Elisalva de F. Madruga Dantas (UFPB), Maria Luiza de Carvalho Armando (UFRGS), Virgínia Maria Gonçalves (UEL), Tania Macêdo (UESP), Carlos Serrano (CEA-USP), João Ferreira (UNB), Lúcia Castelo Branco (UFMG), Carmen Lúcia Zarbon Firmino (UNESP – São José do Rio Preto), Marilu Mendes Ramos (USP), Heloisa Toller Gomes (UERJ), Edson Rosa da Silva (UFRJ), Simone Caputo Gomes (UFF), Mário César Lugarinho (UFF), Leda Maria Martins (UFOP), Nancy Campi de Castro (UFJF), Luiza Lobo (UFRJ) e Claudia Neiva de Matos (UFF).

Também participaram do Iº Encontro o professor Michel Laban (Universidade de Paris-III, Sorbonne Nouvelle), o professor Lourenço do Rosário (Universidade Nova de Lisboa), a professora Inocência Mata (Universidade Nova de Lisboa), os escritores angolanos Manuel Rui, Rui Duarte de Carvalho, Luis Kandjimbo e o sambista e pesquisador brasileiro Nei Lopes.

Não foi fácil conquistar o *status* de disciplina acadêmica para as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs no Brasil.

Como é possível notar, no núcleo pioneiro desses estudos entre nós, do Nordeste são apenas três docentes: eu (do Ceará), Elizabeth Hazin (da Bahia) e Elisalva Madruga (da Paraíba), cabendo-me referir as aporias encontradas na luta de implantação da disciplina no currículo do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará-UFC.

A primeira oposição surgiu dentro do Departamento de Literatura daquele Curso, que via a disciplina como desnecessária, tanto quanto o estudo da Literatura Popular e do Cordel. Os argumentos giravam em torno do caráter “marginal” de certos estudos, que não deveriam fazer parte de um currículo de letras, por exemplo, os dedicados às HQ.

Depois, passou-se a argumentar que não havia bibliografia disponível na Biblioteca do Centro de Humanidades quando uma simples verificação nas prateleiras atestava haver um mínimo necessário de livros pertinentes ao assunto, incorporados que foram ao acervo daquela Biblioteca, provindos de outra, a da Casa de Cultura Portuguesa. Entre os volumes havia os de poesia, romance, conto, história e os relativos à cultura africana. Mas os argumentos contrários persistiam a cada reunião departamental.

Foi explicado ao Departamento que o professor proponente da criação da disciplina dispunha de uma boa coleção de títulos de autores africanos de Língua Portuguesa e colocaria à disposição dos alunos os livros de sua biblioteca para desenvolver os estudos na área. O colegiado continuou irreduzível e vieram então os argumentos calcados numa suposta falta de interesse do alunado pelo assunto.

Notório era o preconceito que imperava e impedia a abertura de uma nova área de conhecimento no Curso de Letras. Entretanto,

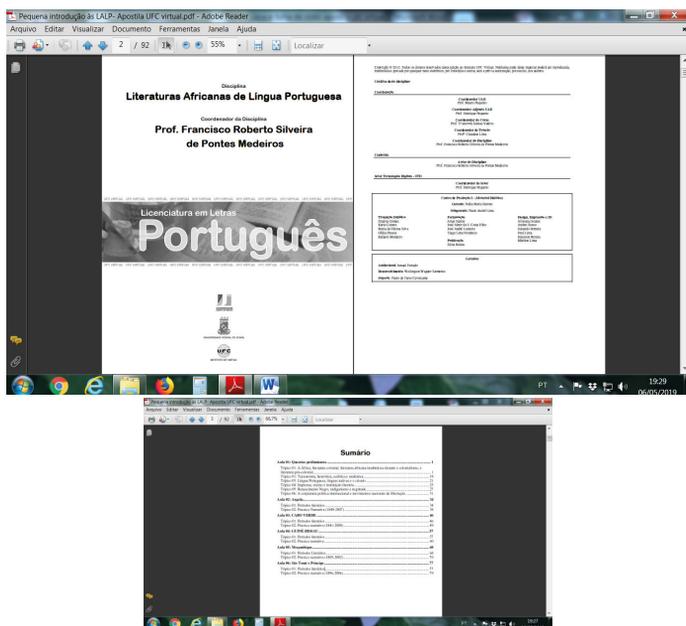
a insistência na defesa da proposta foi tanta, que terminou sendo aprovada a disciplina para oferta de optativas.

E na vez primeira em que foi oferecida no elenco das optativas, o alunado lotou duas turmas, que foram ministradas pelo docente proponente mesmo extrapolando sua carga horária da Unidade Curricular de Literatura Portuguesa.

Com o advento da Lei 10.639, estando em curso uma reforma curricular no Curso de Letras da UFC, foi eliminada uma disciplina obrigatória de Literatura Portuguesa de conteúdo repetido, para o Curso de Secretariado, e assim, conseguimos implantar a disciplina como obrigatória em definitivo. O preconceito foi vencido pela força da imposição legal.

Em 2010 tive a oportunidade de elaborar, na qualidade de professor coordenador de disciplina, o livro-texto para os Cursos de Letras Semi-Presenciais do Instituto UFC/Virtual, sendo este material didático/ instrucional usado até hoje. No referido livro, propus uma forma de fixar as etapas de formação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALPs, bem diversa daquelas que pioneiramente propuseram os professores Manoel Ferreira e Pires Laranjeira. É sobre este fato que se dará nossa participação, considerando ser ele um momento interessante do ensino das LALPs no Nordeste brasileiro.

Capa, Folha de rosto e Sumário do livro-texto para os Cursos de Letras Semi-Presenciais do Instituto UFC/Virtual



Literatura colonial

Sabemos todos como se deu a expansão geográfica do Ocidente entre os séculos XV e XVI, tendo por agentes históricos, em primeiro lugar, portugueses, espanhóis, italianos, franceses e ingleses que, navegando os mares, chegaram a regiões ainda não conhecidas dos europeus naqueles séculos considerados como os das grandes navegações. Por trás da montagem de sólidas frota estava a associação de grandes capitalistas investindo maciças somas de dinheiro com o óbvio propósito de obterem lucros quando do retorno das expedições. Os valores empregados subsidiavam as

despesas com as armadas e os investidores eram remunerados pelos juros dos empréstimos. Assim, os portugueses chegaram à África e nela tomaram posse de territórios, do mesmo modo que fizeram na Ásia, na Oceania e na América. Desse modo, constituíram um império colonial alimentador da economia portuguesa durante mais de quinhentos anos, cujo termo final foi a Revolução dos Cravos no Portugal de 1974.

Consoante Pires Laranjeira:

O conceito de literatura colonial é diferente do indicado pela mesma expressão no Brasil. Em África, significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual. (LARANJEIRA, 1995, p.26).

Esse conceito expandido pelo professor da Universidade Nova de Lisboa deve ser amplificado. Não se pode deixar de considerar literatura colonial aquela escrita por africanos que exprimem recusa da africanidade, adotando a postura de súdito do rei de Portugal, nem também a realizada por prepostos dos ditadores surgidos nesse país ibérico no século XX. Igualmente hão de considerar-se de literatura colonial os textos escritos por navegadores, religiosos, militares e aventureiros para informar ao rei de Portugal acerca da natureza e das riquezas africanas com o fim de efetivar um domínio colonial absoluto. As literaturas

africanas e também as orientais são milenares, bastando referir, para convencimento, casos como os da literatura egípcia (poemas grafados nas paredes das pirâmides) e da árabe (*Mil e uma noites*).

Durante o período de dominação lusitana sobre os cinco países de Língua Portuguesa da África, sendo muito precárias a instrução e a imprensa e, mais ainda as atividades editoriais, a população negra das colônias lia um quase nada de livros didáticos, jornais, e pouquíssima literatura de invenção (poesia, conto, romance, teatro); menos ainda textos de teor argumentativo (filosofia, crítica e ensaio).

A instrução, o jornal e os livros chegavam, quando muito, às mãos dos nativos *assimilados*, isto é, dos que sentiam, pensavam e agiam conforme os padrões culturais de outrem, isto é, do colonizador, cultura que não a sua. Os *assimilados* quase sempre introjetam a imagem do dominador e passam mesmo a auxiliar a dominação posta em prática pelo colonizador, havendo inúmeros exemplos do ora afirmado nas literaturas de que nos ocupamos no momento. Os *assimilados* tinham acesso à escolarização e a leituras mínimas, mas para facilitar a introjeção da imagem antes referida e reforçar sua condição de *assimilados*, eram submetidos a uma educação europeia e à leitura de textos do cânone europeu, no caso, de autores portugueses consagrados. Por isso, nos diz Pires Laranjeira:

Menos se poderia pensar, nesse contexto de tamanha escassez cultural e de clara preponderância europeia, na existência de um hipotético público formado num gosto africano, que efetivamente pudesse ter acesso a textos africanos (e de todas as estéticas, línguas e povos), os pudesse ler, deles recebesse qualquer estímulo cultural e vivencial ou sobre eles pudesse

ter uma opinião informada e informativa, que, portanto, produzisse efeitos noutros potenciais leitores ou modificasse hábitos em leitores eventuais. Por isso, a crítica literária era inexistente enquanto atividade regular e, de algum modo, reguladora das indicações de aquisição/opção, da recepção de textos literários, da hermenêutica literária, conquanto episódica e avulsa. (LARANJEIRA, 1995, p.26).

Os quarenta anos iniciais do século XX nos cinco países aludidos quase repetiram os séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX no atinente à parca circulação de obras, à fragilidade da *instituição literária*, ao caráter europeizante dos poucos livros publicados e de alguma forma relacionados à África. Não havia uma literatura afirmativa dos valores africanos de Língua Portuguesa, muito embora literatura de qualidade já pudesse ser encontrada em outros países daquele continente como Nigéria, Quênia, Gana ou o Egito. Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe a arte da palavra, diz Laranjeira: “era um mero epifenômeno da validação colonial. Quer isto dizer que vigorava a *literatura colonial*, nas quatro primeiras décadas do século XX, incentivada a sua produção com prêmios e o reconhecimento das entidades oficiais.” (LARANJEIRA, 1995, p.26)

A literatura de então era a que os críticos, historiadores, ensaístas e escritores da Pós-Independência designaram como a da “cor local”, da “literatura portuguesa da África”, do “exotismo” ou a do “tarzanismo”. Quadro como o aqui delineado nos expõe a fragilidade da *instituição literária* nos países ora estudados, até metade do século XX. Laranjeira aponta alguns percalços na produção literária dos cinco países sumariados num estatuto de “textos débeis”, correspondentes ao “pensiero debole” possível,

em razão de obras fragmentárias, esparsas, censuradas e pouco expressivas (LARANJEIRA, 1995, p.27). Salieta ainda o autor português que mesmo “os textos mais africanizantes perdiam-se, assim se perdendo também o seu significado de revolta e acusação.” (LARANJEIRA, 1995, p.27). Por outro lado, eram impingidos nas escolas das colônias portuguesas apenas nomes canônicos da literatura lusitana: Camões, Camilo, Tomás Ribeiro, Castilho, entre outros, para incutir nos *assimilados* principalmente o sentimento da portugalidade. Para os portugueses radicados nas colônias a espécie de leitura que lhes era facultada servia para devolver-lhes e ressaltar-lhes a imagem que de si mesmos já tinham, e o papel que desempenhavam: o de colonizadores, desbravadores de terras inóspitas e civilizadores de gentes incultas. Nessa perspectiva, os portugueses e os *assimilados* passavam a sentir-se seres de condição superior no trato com inferiores.

Literatura africana insubmissa durante o colonialismo

Durante o período de dominação colonialista, não houve na África apenas manifestações literárias como as referidas no item anterior. Muitos líderes africanos jovens, que estudaram na Europa em busca de qualificação universitária, se articularam em torno de organizações com o objetivo de discutir e reagir à submissão africana imposta pelos países europeus. Os estudantes à procura de qualificação nos mais variados ramos do saber humano também tinham interesse na literatura e na atuação intelectual. Traziam consigo um cometimento comum: lutar contra a presença indevida dos países estrangeiros no solo da Mãe África. Assim,

surgiram várias organizações, revistas, movimentos e partidos políticos que procuraram unificar e dotar de eficácia a ação dos intelectuais africanos, quase sempre também militantes políticos na clandestinidade.

Como seria de esperar, o posicionamento contrário ao colonialismo daria uma floração literária *insubmissa* antípoda daquela produzida durante o período de dominação. Na literatura *insubmissa* que fez frente ao poder europeu impositivo e contrário aos interesses africanos, destacam-se nomes como os de León Damas, Aimé Cesaire e Léopold Sedar Senghor, trio de especial relevância na luta de todos os africanos por sua independência política no século XX, inclusive dos povos de Língua Portuguesa na África.

Neste último caso, importantíssimo foi o papel dos intelectuais e líderes recebidos tanto na Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, quanto na de Coimbra. Estas duas instituições de apoio aos discentes oriundos das colônias africanas tinham por finalidade proporcionar meios aos ali abrigados para sequenciar os estudos secundários até a obtenção de títulos universitários. O objetivo do governo português era preparar quadros auxiliares de manutenção do domínio colonial nos países de origem dos graduados pela Metrópole. No entanto, a fermentação política, a indignação dos estudantes ante os atos truculentos praticados contra os irmãos de África, a insatisfação com a sangria dos recursos naturais do continente e a escravidão dissimulada por trás do eufemismo “contratado”, redundou numa mobilização de forças intelectuais, políticas e militares, de modo que a Casa dos Estudantes do Império se tornou um centro aglutinador das forças de libertação dos cinco países mantidos à força pelo governo de Portugal.

Entre os que se encontraram como residentes daquelas casas, entre 1945-1950, estiveram Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Eduardo Mondlane, Vasco Cabral, Francisco José Tenreiro, Mário Pinto de Andrade, Telmo Crato Monteiro, Orlando da Costa, Orlando de Albuquerque, Vítor Evaristo, Antero Abreu, Lúcio Lara, Veiga Pereira, Ivo Lóio, Costa Campos, João Dias, Roxo Leão, Virgílio Moreira e Fernando Moreira.

Em 1953 dois jovens africanos, Francisco [José] Tenreiro (são-tomense) e Mário [Pinto] de Andrade (angolano), acompanhados, pelo menos, do pintor Antonio Domingues (português filho de pai de S. Tomé), lançavam em Lisboa um caderno tablóide de 18 páginas, intitulado Poesia negra de expressão portuguesa. Abria com uma introdução de Tenreiro, fechava com “Nota final” de M. de Andrade, e a capa, como se pode ver pela reprodução fac-similada, tinha um desenho de Antonio Domingues, que hoje assina Antonio Pimentel Domingues. Os poemas eram ao todo nove. Um em espanhol, do cubano Nicolas Guillén; os restantes em Língua Portuguesa: “Lá no Água Grande” de Alda do Espírito Santo (S. Tomé e Príncipe); “Aspiração” e “Criar” de Agostinho Neto; “Monangamba” de Antonio Jacinto, ambos de Angola; “Coração em África” de Francisco José Tenreiro (S. Tomé e Príncipe); “Magaíça” de Noêmia de Sousa (Moçambique); “Mama Negra” de Viriato da Cruz (Angola).” Estavam pois, representados, três dos cinco países africanos sob o império fascista português. (FERREIRA, 1982, p.13)

Na “Nota Final” dessa histórica publicação, são as seguintes as palavras liminares de Tenreiro:

A organização de um Caderno de Poesia Negra de expressão portuguesa apresentou algumas dificuldades. Embora fosse possível encontrar um número considerável de poetas que, para motivos dos seus poemas, tomaram aspectos ou ambientes negros, poucos eram realmente os que para além do exótico ou turístico mergulharam as suas mãos no substratum dramático da vida das comunidades negras. Sem dúvida que a maioria é a dos “assimilados” da arte poética: os pequenos Camões de pele preta, os ínfimos Anteros idem, os poetas safados de que todas as poesias estão envenenadas. Poucos, pois, os que exprimem, neste caso, a negritude (TENREIRO, 1982, p.81).

Do trecho transcrito podemos inferir muito claramente: 1º) A recusa do exótico ou do turístico como definidores da identidade africana; 2º) A opção pelo drama humano (social, político, econômico, cultural) como matéria da Literatura; 3º) A condenação da arte poética dos *assimilados*, em razão do envenenamento ideológico nela contido; 4º) A adesão à negritude com seu peso integral de pertencimento.

Ao tempo do lançamento de *Poesia Negra de expressão portuguesa* já havia frutificado o debate em torno das questões políticas cruciais nas colônias. Daí a clara alternativa traçada por Tenreiro nos quatro pontos básicos ressaltados.

O surgimento da *literatura insubmissa* se dá em meio a um processo histórico e político sem o qual é impossível desabrochar a *consciência crítica*, como já tivemos oportunidade de frisar num livro de ensaios dedicado ao assunto e onde se pode ler:

Consciente de que a opção é inevitável e sabedor de que as conseqüências daí decorrentes são graves e

difíceis de enfrentar, o poeta insubmisso recusa as soluções do misticismo, do onirismo surrealista, da violência fascista marinettiana, do pragmatismo imediatista. Adere ao partido político de sua eleição, onde encontra acolhimento, lugar, convivência e solidariedade. Partido que vai funcionar como apoio e reforço de suas convicções, dando vigor ao compromisso humano ecoante em seus versos. Para o poeta insubmisso é de suma importância saber-se ligado a uma fração humana organizada, que visa a intervir na realidade social com o fito de erradicar a miséria e a dominação de um homem sobre outro, uma classe contra outra, uma nação em detrimento de outra. Ao admitir opção partidária concreta, o poeta infunde em sua poesia insubmissa dose adequada de coragem e solidariedade; seu canto se retempera na vibração de qualquer acontecimento que seja necessário iluminar pelas palavras. (PONTES, 1999, p.37).

Ora, se houve uma literatura de *assimilados* durante o período colonial, paralelamente foi produzida outra, bem diversa, a dos intelectuais militantes, os quais não hesitaram em formar no quadro dos históricos MPLA, PAIGC e FRELIMO.

Obviamente a poesia, o conto e o romance saídos da experiência de militantes da negritude, de feição marcadamente anticolonialista, com participação na luta armada, só poderiam ser muito diversos da literatura elaborada pelos autores da chamada literatura colonial.

Literatura pós-Independência

A expressão *literatura pós-Independência* diz respeito a todas as manifestações literárias publicadas nas ex-colônias portuguesas

após 1973-1975, pois a Guiné-Bissau tornou-se independente em 24 de setembro de 1973 por ato unilateral e decisão da Assembléia Nacional Popular; Moçambique a 25 de junho de 1975, Cabo Verde a 4 de julho, São Tomé e Príncipe a 12 do mesmo mês, e Angola a 11 de novembro do antes citado ano. Esta expressão é puramente fática e exclui qualquer espécie de disputa teórica não coadunável com o registro histórico das vitórias políticas. No presente trabalho quer ela significar que, expulsos os portugueses desses países, a produção literária: 1º) Continuou a vertente literária com base na *oratura*², enquanto o caráter *insubmisso*³ da escrita se manteve, sobretudo com os escritores que tomaram parte no processo revolucionário independentista; 2º) Passou a haver uma vertente de literatura produzida por ex-militantes desencantados com os rumos políticos das revoluções e por africanos perplexos com a dura realidade pós-Independência; 3º) Passou a existir uma vertente de literatura calcada na praticada por outros povos do mundo, na europeia inclusive, com a adoção de paradigmas poéticos e narrativos de pouca ou nenhuma adequação nem valia à cultura africana, sob o visível fascínio do olhar dirigido para fora⁴; 4º) Passou a haver uma vertente de literatura cujos escritores



2 O conceito de oratura (BROOKSHAW, 1990), que vem substituir a inadequada expressão "literatura oral", de proveniência francesa, que até mesmo Câmara Cascudo e Arthur Ramos empregaram largamente. Essa impropriedade ocorre, tendo em vista que a palavra literatura, etimologicamente, significa conjunto de escritos, enquanto oratura diz respeito ao conjunto de palavras faladas. Portanto, entenda-se por literatura a produção artística dos povos através da grafia e, por oratura, o conjunto das manifestações orais que estes produzem. (MARTINS, Elizabeth Dias ; PONTES, Roberto. 2010, p. 243-252.

3 Na "Introdução" ao meu livro Poesia insubmissa afrobrasílusa escrevi: "Propomos, neste trabalho, a caracterizar uma espécie de poesia pouco estudada pelos teóricos e críticos literários a qual denominamos poesia insubmissa, porque se trata daquela que encerra em seus versos uma voz insurreta." (PONTES, 1999).

4 Para o "Nouveau Roman" e o poema concreto, com anacronismo, por exemplo.



se negam a prosseguir explorando temas históricos e políticos, com notória opção pela escrita do descompromisso.

Períodos literários

Duas são as posições taxionômicas fundamentais empregadas na periodização da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – LALP. A primeira é de Manuel Ferreira, português, mas cabo-verdiano por afinidade cultural e conjugal, pois foi casado com a escritora Orlanda Amarilis, nascida no rochoso arquipélago hesperitano. No livro em que sistematizou os estudos das literaturas referidas, Manuel Ferreira estabeleceu o problema do seguinte modo:

Respondo, por isso, a questão com certa objetividade, [pois] pode-se afirmar que as literaturas africanas chamam a si mais de um século de existência. Este longo período de mais de um século de atividade literária está, porém, contido em duas grandes linhas: a literatura colonial e as literaturas africanas de expressão portuguesa. É fundamental reter esta divisão, como princípio e corte epistemológico essencial. São, na verdade, duas literaturas distintas. A primeira, a literatura colonial, pelo fato de vincular ao enunciado do universo narrativo ou poético essencialmente o homem europeu, numa perspectiva eurocêntrica. No texto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente, o que, quando acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua marginalização ou coisificação. (FERREIRA, 1987, p.11).

Esse autor, pioneiro da disciplina, após sugerir a divisão dada, organizou o volume que escreveu sobre o assunto dispondo-o em duas partes dedicadas respectivamente ao “Século XIX: SENTIMENTO NACIONAL” e ao “século XX: CONSCIÊNCIA NACIONAL”⁵.

A periodização sugerida por Manuel Ferreira possibilitou uma compreensão inicial do seu (e também nosso) objeto de estudo, mas, se da ocupação portuguesa da África durante as navegações ao fim do século XIX houve uma *literatura colonial* naquele continente, também existiu outra manifestação literária que pode e deve ser denominada *literatura insubmissa durante o período colonial*, a qual não pode ser esquecida por conformar clara ruptura com aquela, muito bem caracterizada como *colonial*. Por outro lado, o sintagma sob o qual Ferreira abriga as manifestações literárias africanas do século XX, privilegia o que chama de *expressão portuguesa*, quando sabemos haver nos textos por ele indicados uma expressa *africanidade* de matiz específico, a saber, a *angolanidade*, a *cabo-verdianidade*, a *guineensidade*, a *moçambicanidade* e a *sãotomense-princidade*. Como é consabido, os africanos não expressam em suas criações uma *expressão portuguesa*, sendo esta designação inapropriada para qualificar a produção literária dos naturais da África que a recusam terminantemente. Estamos, neste tópico, tratando da periodização literária de África e as obras ali surgidas passam a ser estudadas por Ferreira nessa perspectiva. Entretanto, a classificação inicial agora comentada tem enorme valia para as reflexões feitas nas páginas deixadas por Manuel Ferreira.



5 E foi esta divisão que orientou o primeiro programa elaborado para a disciplina optativa do Curso de Letras da UFC, sob o código AG056A, com 2h/a, em 2003.



Uma segunda classificação nos é dada pelo também professor português Pires Laranjeira em 1995, nos seguintes termos:

Está hoje assente, finda a fase mais conflituosa (1945-1992) do período heurístico (1849-1992) das literaturas africanas de língua portuguesa, que a literatura angolana tem uma existência relativamente sistemática (com grandes lacunas) há menos de século e meio. Todavia, podemos considerar uma periodização mais extensa, como modo de introdução ao problema das origens. (LARANJEIRA, op. cit. p.36).

Após isso, Laranjeira divide a literatura angolana em sete períodos: 1º) O das origens até 1848, o qual chama de Incipiência; 2º) O que vai da publicação dos poemas de *Esportaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849, até 1902, período por ele designado Primórdios; 3º) O que abrange a primeira metade do século XX (1903-1947), para ele, de Prelúdio ao que viria a ser na segunda metade do século XX o nacionalismo inequívoco e intenso; 4º) O ocorrido entre 1948 e 1960, que Laranjeira considera fulcral na Formação da literatura, enquanto componente imprescindível da consciência africana nacional; 5º) O situado entre 1961 e 1971, período por ele relacionado com o incremento da atividade editorial ligada ao Nacionalismo; 6º) O compreendido de 1972 a 1980, vislumbrado como o da Independência, repartido por dois curtos períodos, de 1972-74 e de 1975-80, relativos, respectivamente, a uma mudança estética; 7º) Aquele que vai de 1981 a 1993, no seu entendimento, de Renovação, a começar com a formação em 1981 da Brigada Jovem de Literatura (Op. cit., pp. 36-43).

Portanto, os períodos da literatura angolana, segundo Laranjeira, são os da Incipiência, o dos Primórdios, o de Prelúdio

do nacionalismo, o de Formação da consciência africana, o de Incremento da atividade editorial e do nacionalismo, o da Independência e mudança estética, e o de Renovação.

A classificação proposta por Pires Laranjeira, com sete períodos, amplia a de Manuel Ferreira que tinha apenas dois. Contudo, se esta nos parece extremamente simplificada, a de Laranjeira, pensamos, classifica em demasia, pois um período não pode abranger apenas oito anos, como indicado no 6º período de sua classificação, o qual é subdividido em subperíodos de dois anos e de cinco, respectivamente. Além disso, fica mantido no título do volume, por imposição da Universidade Aberta de Lisboa, o inconveniente sintagma “*de expressão portuguesa*”, já obstado justificadamente em linhas anteriores, mas que persistiu sendo tanto o título da disciplina ministrada naquela Universidade quanto o do livro preparado por Laranjeira para a mesma instituição onde então ensinava.

Do exposto, outra periodização pode e urge ser adotada, a dividir o estudo em geral das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (designação apropriada que evita a inconveniente marca eurocêntrica “*de expressão portuguesa*”) em quatro momentos bem distintos como ora propomos: 1º) *Literatura colonial*, do século XVI a 1973-75, datas entre as quais ocorreram as Independências nacionais; 2º) *Literatura insubmissa dentro do período colonial*, de extrema relevância, por contrapor-se àquela da dominação colonial; 3º) *Literatura pós-Independência*, de 1975 a 2000, porque este é o marco final da submissão africana aos portugueses no século XX e o de autonomia política total das ex-colônias; 4º) *Literatura contemporânea*: balanço sempre referente a dez ou vinte anos retroativos (talvez até um pouco mais) ao momento em que

estamos como investigadores, sendo então imprescindível fazer-se a triagem do havido durante o hausto temporal considerado, as perspectivas e os rumos nele delineados.

Esta periodização proposta por último não invalida em nada o excelente material coletado e analisado pelos dois antecessores, grandes estudiosos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Seus trabalhos foram e continuarão a ser uma bússola para nossas leituras e investigações.

A classificação de quatro períodos foi a adotada por mim na elaboração do livro *Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, uma breve introdução ao estudo dessas literaturas, preparado para uso dos alunos do Curso de Letras do Instituto UFC/Virtual, no ano de 2010.

Referências

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

FERREIRA, Manuel. “Metamorfose e premonição”. Apresentação in TENREIRO, Francisco; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa** (ed. fac-similada). Linda-a-Velha/Lisboa, 1982.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1995.

MARTINS, Elizabeth Dias ; PONTES, Roberto. “Akpalôs africanos e cantadores nordestinos: remanescências culturais”. In: ARAÚJO, H. Hermenegildo de; OLIVEIRA, I.Torres de. (Org.). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. 1ed.São Paulo: Nankin Editorial, 2010, v. 1, p. 243-252.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/ Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

PONTES, Roberto. **Literaturas africanas de língua portuguesa.**

Fortaleza: Universidade Aberta/Universidade Federal do Ceará/Instituto UFC Virtual, 2010.

TENREIRO, Francisco; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa** (ed. fac-similada). Linda-a-Velha/Lisboa, 1982.



Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitumbu | 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 978-65-86643-23-7



9 786586 643237 >